أ.د. عبد الله بن أحمد الفيفي
أستاذ النقد الأدبي الحديث
جامعة الملك سعود - الرياض

شعر التفعيلات



وقضايا أخرى

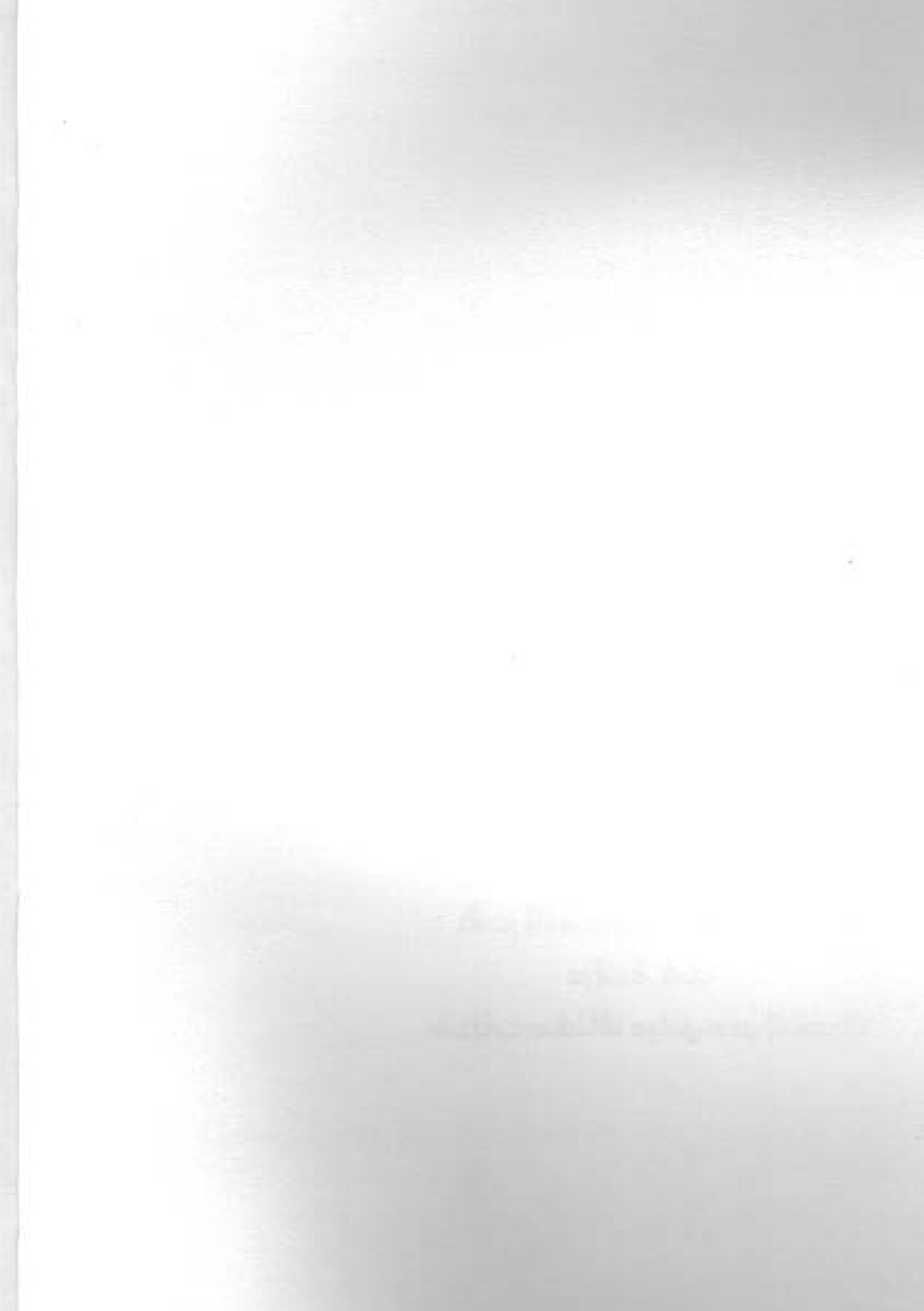
دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري



شعر التفعيلات وقضايا أخرى

دراسة في

خطاب مشتاق عباس معن الشعري



شعر التفعيلات وقضايا أخرى
دراسة في
خطاب مشتاق عباس معن الشعري

أ.د. عبد الله بن أحمد الفيفي

أستاذ النقد الأدبي الحديث

جامعة الملك سعود - الرياض



دار الفراهيدي للنشر والتوزيع

Faraheedi house Publishing and Distribution

بغداد - شارع المتنبي - قرب مقهى الشابندر

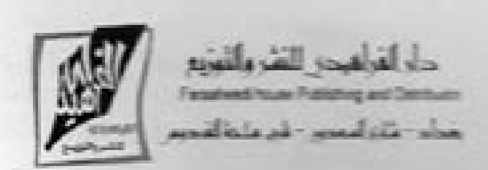
رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٥٤١ لسنة ٢٠١١

العنوان : شعر التفعيلات وقضايا أخرى / دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري

المؤلف : أ. د. عبد الله بن أحمد الفيفي

عدد الصفحات : ١٣٨

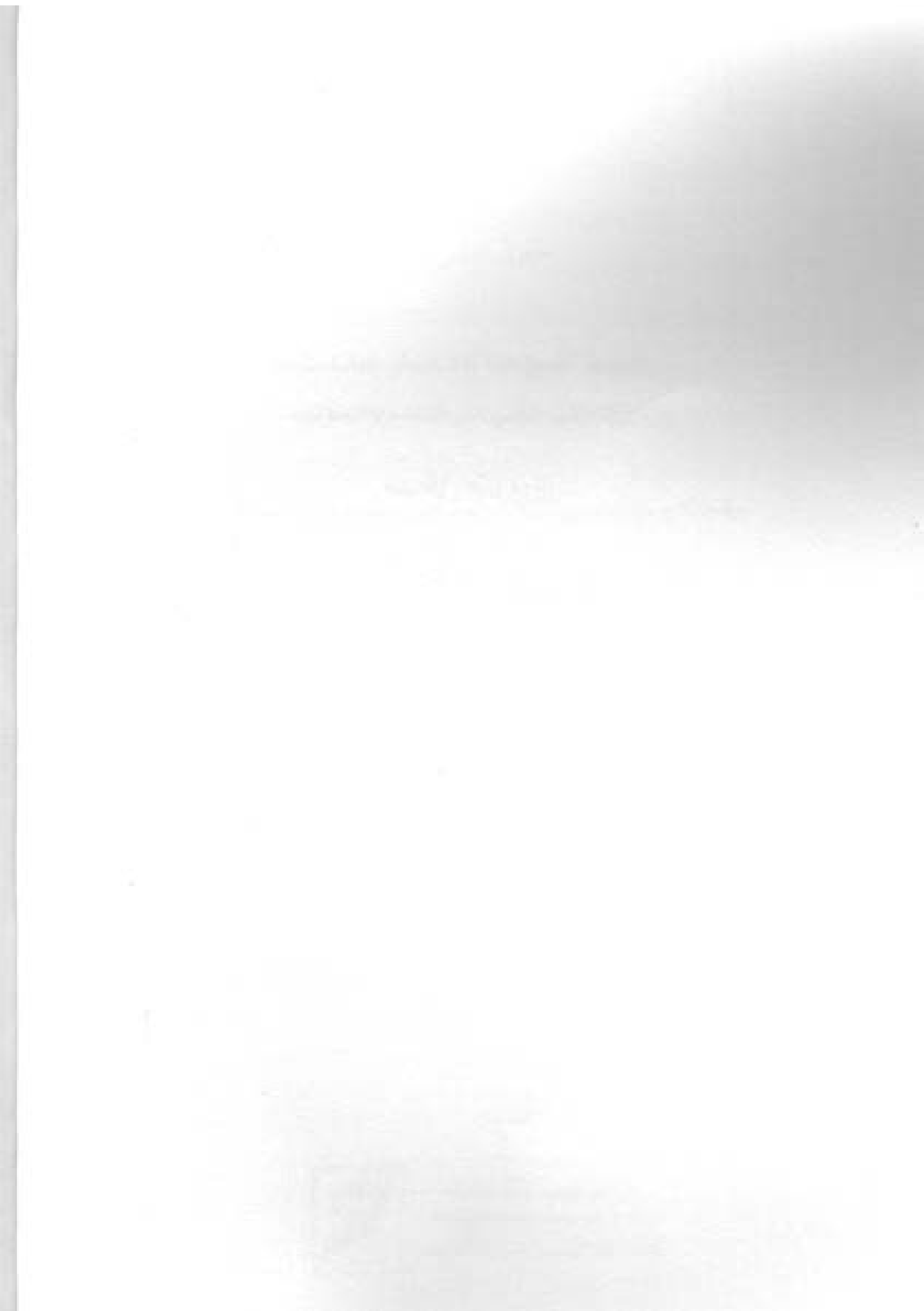
الطبعة الاولى : ٢٠١١



مدخل ضروري

شعريّة البناء الموسيقيّ

(مراجعات نقديّة في خطابنا الشّعريّ الحديث)



شعرية البناء الموسيقيّ
(مراجعات نقدية في خطابنا الشعريّ الحديث)
مقدمة ضرورية، لفهم: أين كنا؟ أين أصبحنا؟ وماذا نريد؟

توطئة:

باحثٌ متخصصٌ في اللسانيّات والنقد الأدبيّ، ثم هو شاعر، أو قل: هو شاعر، ثم متخصّص في اللسانيّات والنقد الأدبيّ، ذاك هو د. مشتاق عبّاس معن. ولهذا الازدواج بين النظريّة والممارسة معناه ومبناه. أضف إلى هذا أنه على صلةٍ وُثقى بتقنية العصر، الحاسوبيّة والإنترنتيّة، ويحمل شهادات في ذلك. وهو ما هيّأ لديه اكتمال التجربة الفنيّة اللافتة. وتأتي مكانته في هذا السياق الأخير كذلك بصفته (رئيس منتدى الأدب الرقميّ/ الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق)، وعضوًا مؤسّسًا في رابطة الرصافة للشِّعر العربيّ، وعضوًا مؤسّسًا لجماعة (قصيدة الشِّعر)، وعضوًا مؤسّسًا لجماعة (الجنس الرابع) الأدبيّة للنصّ الجديد. وله بحوثه في مجال القصيدة التفاعليّة الرقميّة، وحول أثر التكنولوجيا في الأدب. وإلى هذا التأسيس المتنوّع له من النتاجات الأدبيّة في ميدان الشِّعر أعمال، مثل: "ما تبقّى من أنين الولوج، ١٩٩٧م"، "تجاعيد، ٢٠٠٢م"، "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق– تفاعليّة رقميّة، ٢٠٠٧م". وليست الغاية هنا سرد سيرة الرجل الحافلة، وإنما بيان ما أغنته هذه التجربة في تشكّل شخصيته وشخصيّة أدبه.

ولقد كانت لي مقاربتان في تجربة الشاعر، أولاهما حول قصيدته "تباريح رقميّة لسيرةٍ بعضها أزرق"، بعنوان "نحو نقدٍ إلكترونيّ

تفاعليّ".[1] لأن ذلك العمل- كما عبّرتُ هناك- يلفت إلى الحاجة إلى (قراءات نقديّة إلكترونيّة تفاعليّة)، تضاهي قصيدة مشتاق الإلكترونيّة التفاعليّة، وإلاّ جاءت القراءات تقليديّة لنصٍّ غير تقليديّ ولا مألوف، ولا ميسّراً لمعظم القرّاء، وسيتعذّر على القارئ حينئذ متابعة ما نقدّم إليه، إلاّ في نطاق نخبويّ ضيّق. أمّا المقاربة الأخرى، فكانت لقصيدته "مكابدات (أنا)"، وهي بعنوان: "في البنية الإيقاعيّة لشعر التفعيلات (قصيدة "مكابدات (أنا)": نموذجًا)". وفي كلتا المقاربتين كنتُ أجد صوتًا مختلفًا، مكتنزًا بالتراث والأصالة، آخذًا بالحداثة والتقنية والمعاصرة. وفي تقديري أن هذا هو ما عزّ وجوده في حياة العرب اليوم، إنْ على الصعيد الأدبيّ أو غير الأدبيّ. وما كانت لتجربة مشتاق معن أن تكون كذلك، لو لم يكن يمتح من تلك الجذور والمشارب المتعدّدة المشار إليها.

وفي سياق هذا المشروع- الذي يحفر في اللغة، وفي بنيات الشّعر، وفي التأسيس على رصيد الثقافة والأدب- كان احتفاء الشاعر بما يسمّيه "العمود الومضة"[2]، وكان قبل ذلك توقيعه مع زملاء آخرين على "بيان الجنس الرابع"[3]، لوضع "قصيدة النثر" في موضعها الأجناسيّ الذي رآه، وقبل ذلك كان البيان العربيّ الذي أصدره مع عدد من الشعراء

---

(1) - بحث محكّم منشور في (مجلّة آداب المستنصريّة، كليّة الآداب، الجامعة المستنصريّة، العراق، العدد السابع والأربعون، ١٤٢٩هـ ٢٠٠٨م، ص ٢٤١- ٢٥٠).

(2) - أدرجت في نهاية الكتاب ملحقين ضمّ أولهما بيانه في مصطلحه (العمود الومضة) وضمّ الثاني مختارات من شعره (العمود الومضة)

(3) - أدرجته في الملحق الرابع.

العرب بعنوان "قصيدة الشّعر"، في مواجهة "قصيدة النثر" وادعاءاتها الجارفة.

وبناء عليه، فلعلّي، تساوقًا مع هذا المشروع النظريّ الشّعريّ- الذي ظلّ يحرّض عليه مشتاق وزملاؤه- أدلي بدلوي مع الدلاء. فهذا مشروع أرى فيه من الوعي باشتراطات التجديد الحقيقيّ، والحداثة النوعيّة، ما يستدعي مراجعاتٍ نقديّة تأصيليّة، تأتي كمقدّمة أراها ضروريّة، لفهم: أين كنّا؟ أين أصبحنا؟ وماذا نريد؟

وتهدف هذه المراجعات النقديّة- تحديدًا- إلى بيان مكانة (البناء الموسيقيّ) في شعريّة الشّعر العربيّ: أ هو مكوّن رئيس أم عنصر ثانويّ؛ يمكن الاستغناء عنه؟ مع مراجعة المصطلحات النقديّة المتعلّقة بالبناء الموسيقيّ الشّعريّ، وفق مفاهيمه في نظريّة الشّعر العربيّ، ومواقعه من تجربة العرب الشّعريّة، كمفهوم القصيدة، والوزن، والتفعيلة، والإيقاع، والنبر. في مسعًى إلى تأصيل الرؤية والمصطلح، لإعادة هويّة شعريّة عربيّة مستلبة، غرقتْ في التقليد باسم الحداثة والتجديد. وذلك في إطار مشروعٍ نقديّ يتطلّع نحو حركةٍ تجديديّةٍ حقيقيّةٍ ناضجةٍ، تنبني على مرتكزات التميّز والاختلاف، وتستمدّ مشروعيّتها من ملامح الشخصيّة الثقافيّة والفنيّة العربيّة.

١- ما القصيدة؟

تحدث في جدليّاتنا الحديثة، ولاسيما حول (قصيدة النثر)، مغالطاتٌ تستهدف معنى "قصيدة" في السياق العربيّ. لغويًا وفنيًا. ذلك أن "القصيدة" لم تسمّ بهذا الاسم في اللغة العربيّة- ولغير العربيّة ما لها- إلاّ لأن النصّ "مقصَد"، أي منغّم، منظّم، مرتّل في وحدات موسيقيّة، وفي وزنٍ مستقيم، أو ما أطلق عليه الخليلُ: بحر. لأن من معاني "القَصْد: استقامة الطريق.. وطريقٌ قاصد: سهلٌ مستقيم.. والقَصيدُ من الشِّعْر: ما تمّ شطر أبياته، وفي التهذيب: شطرا بنيته، سُمّي بذلك لكماله وصحّة وزنه. وقال ابن جني: سُمّي قصيداً لأنه قُصِدَ، واعتُمِدَ، وإن كان ما قَصُر منه واضطرب بناؤه، نحو الرَّمَل والرَّجَز، شعرًا مراداً مقصوداً، وذلك أن ما تمّ من الشِّعْر وتوفّر آثَرُ عندهم، وأشدُّ تقدمًا في أنفسهم، ممّا قَصُر واختلّ، فسمّوا ما طال ووَفَرَ قَصيداً، أي مُراداً مقصوداً، وإن كان الرَّمَل والرَّجَز أيضًا مرادَين مقصودَين. والجمع قصائد، وربما قالوا: قَصيدة [كذا!] والصواب: قَصيد..!.. وقيل: سُمّي قَصيدًا لأن قائله احتفل له، فنقّحه باللفظ الجيِّد والمعنى المختار، وأصله من القَصِيد، وهو المُخُّ السمين، الذي يَتقصَّد، أي يتكسّر لسِمَنِه، وضِدّه: الرِّيرُ، والرّارُ، وهو المُخُّ السائل الذائب، الذي يَميعُ كالماء ولا يتَقَصَّد، والعرب تستعير السَّمينَ في الكلام الفصيح، فتقول: هذا كلامٌ سمين، أي جيِّد. وقالوا: شعرٌ قُصِّدَ، إذا نُقِّحَ وجُوِّدَ وهُذِّبَ. وقيل: سُمّي الشِّعْرُ التامُّ قصيداً لأن قائله جعله من باله، فَقَصَدَ له قَصْداً، ولم يَحْتَسِه حَسْيًا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل رَوَّى فيه خاطره، واجتهد في تجويده، ولم يقتضبه اقتضابًا، فهو فعيل

من القَصْد، وهو الأَمُّ.. ابن بُزُرج: أَقصَدَ الشاعرُ، وأرْمَلَ، وأَهْزَجَ، وأَرْجَزَ، من القصيد، والرَّمَلِ، والهَزَجِ، والرَّجَزِ.. وقال أبو الحسن الأَخفش: ومما لا يكاد يوجد في الشِّعر البيتان المُوطَّآن ليس بينهما بيت. والبيتان المُوطَّآن اكذا!!. وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات. فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات. قال ابن جنّي: وفي هذا القول من الأَخفش جواز، وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة. قال: والذي في العادة أن يُسمّى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر: قطعة. فأمّا ما زاد على ذلك فإنما تسمّيه العرب قصيدة. وقال الأَخفش: القصيد من الشِّعر هو: الطويل، والبسيط التامّ، والكامل التامّ، والمديد التامّ، والوافر التامّ، والرجز التامّ، والخفيف التامّ، وهو كلّ ما تغنّى به الركبان. قال: ولم نسمعهم يتغنّون بالخفيف؛ ومعنى قوله المديد التامُّ والوافر التامّ يريد أتمّ ما جاء منها في الاستعمال، أعني الضربين الأوّلين منها، فأما أن يجيئا على أصل وضعهما في دائرتيهما فذلك مرفوض مُطّرَحٌ."[1] وواضح أن معنى قوله "التامّ" هاهنا ما يقابل "المجزوء" من كلّ بحر، كأنما المجزوء لا يُعَدّ قصيداً.

فعلى هذا فإن ما ليس فيه من الكلام وحدات نغميّة تتقصّد فليس بقصيد البتّة، حسب اللغة العربيّة، وعلى أرباب قصيدة النثر، إذن، أن يبحثوا عن لفظ آخر غير "قصيدة"، مثلما ألغوا من قبل كلمة "شعر" واستعملوا "نثر". وهذا ما فعله النقد العربيّ القديم حين سمّى هذا الشكل

---

(١) - ابن منظور، لسان العرب المحيط، (قصد).

من الكلام: "الأقاويل الشِّعرية"[1]، لأن "النثيرة" هي: "زير" لغوي، أو "زاز"، أي سائلة ذاتية مائعة كالماء، لا تتقصَّد. ولذا فإن دلالة "قصيدة نثر" تشير ببساطة إلى: "نصٌ موزون.. غير موزون"، أو "قصيدة.. لا قصيدة". ولا معنى لهذا الهراء، لا عقلاً، ولا ذوقًا، ولا لغة، إلاّ كـ"نثر.. الذي يعني: شعرًا، أو شعر الذي يعني نثرًا"!

د. ماذا يعني مصطلح "وزن"؟:

ولكن ماذا عن مصطلح (وزن شعري)، الذي كثيرًا ما نسمع الخلط في إطلاقه، حتى من بعض الأكاديميين، إذ يقولون عن قصيدة تفعيلة: إن الوزن موجود فيها، وهم إنما يعنون: إن التفعيلة موجودة، أو النغم موجود، إذ لا يُدركون- أو لا يحفلون- بمعنى مصطلح (وزن) في الشِّعر العربيّ.

إن مصطلح "الوزن" لا يتطابق معناه مع شعر التفعيلة: من حيث إن الوزن هو اتفاق الشطرين في عدد التفعيلات وتكوينها، وكأنهما كفتا ميزان، هذا مع اتفاق القصيدة في نظام أبياتها، من حيث الزحافات والعلل في أعاريضها وأضربها وحشوها، فلا يختلّ ميزانها الدقيق وفق قوانين العَروض العربيّ. ذلك هو ما يُطلق عليه: الوزن، أمّا شعر التفعيلة، فلا يعدو تكرار التفعيلة، ووضع قوافٍ اختياريّة بين وقتٍ وآخر، ولا يُعدّ ذلك وزنًا في شيء، ولا يقتضي أيّ مهارة موسيقيّة شعريّة في شيء، كما لا يَختبر قدرات الشاعر اللغويّة، وتحكّماته في مادته اللغويّة. لذا كان مَركبًا سهلاً لكل عابرٍ في كلامٍ عابر. وقد تنبّهت إلى وقوعه عُرضة

---

(١) - انظر: الفارابي، (١٩٦٨)، **إحصاء العلوم**، تح عثمان أمين (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية)، ٨٣؛ القرطاجني، (١٩٨١)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح محمّد الحبيب بن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي)، ٦٧.

لقرصنة (غير الشعراء، أصلاً) نازك الملائكة[1]، منذ وقت مبكر، فاستدركت منبّهةً إلى استغلال ما كانت والسيّاب قد فتحاه من فُرْضَةٍ شاسعة في ذلك القانون الصارم الذي كانت تفرضه العَروض!

ومن هنا فما في شعر التفعيلة ليس بوزن، وإنما هو نغم فقط، يتماوج في وحداته في غير وزن مطّرد، ولا اتّزان تركيبيّ، يرعى التقابل والتناظر في معمار النصّ. فالفرق بين (الوزن) و(شعر التفعيلة) كالفرق بين (لحن أغنية على مقام من المقامات الموسيقيّة) و(عزف موسيقي منفرد على غير لحن مخصوص).

ولقد جاءت قصيدة التفعيلة لتلغي الوزن العروضيّ أصلاً، بل لتلغي كل العوائق والحواجز والتحدّيات أمام الشاعر، وتُلقيها برمّتها عن كاهله، ليعبّر، وكأنه يكتب نثرًا مرسلاً، سوى أنه يلتزم بتفعيلة يقلّبها بين كفّيه كيف شاء وشاءت له التداعيات التعبيريّة. فما ظنّنا بردّة فعل أمّة عاشت أكثر من ألف سنة تعرف جنس الشِّعر على أنه ذو معمار هندسي خاصّ، موزون مقفّى، وفجأة قيل لها: لا، سنهدم هذا القصر الشِّعري الشامخ، ونسمّي هذه الأنقاض شعرًا، وإن كانت بلا وزن ولا بناء؟! إن المسألة ليست مسألة تغيير عابر بل هو تغيير جذريّ في المفاهيم والأبنية الذهنيّة والفنّيّة. فكانت ردّة الفعل إزاء هذا التحوّل أمرًا طبيعيًا جدًا، ومبرّرًا جدًا.

إنه تغيير جذري في الذوق العربيّ، وفي الشخصيّة الشِّعريّة العربيّة، التي ترى الوزن ركنًا ركينًا في البناء الشِّعري؛ وذلك كي تتماثل قسرًا مع

---

(1) - انظر ما كتبتُه تحت عنوان "المزايا المختلَقة في الشِّعر الحُرّ"، (1997)، قضايا الشِّعر المعاصر، (بيروت: دار العلم للملايين)، 40- 00

الشخصيّة الشّعريّة الغربيّة. تلك الشخصيّة التي نجد ملامحها منذ القِدَم؛ ومن ثمّ فإنها لا تُعدّ في السياق الغربي تحوّلاً حديثًا أو تطوّرًا، بل هي مكوّن مختلف، وقديم، أرادت القصيدة العربية في القرن العشرين أن يتجرّعه العرب وهم لا يكادون يسيغونه. وشيئًا فشيئًا انزلقت التبعيّة التقليديّة لكلّ وارد من هناك إلى التنصّل من الإيقاع برمّته، بترك التفعيلة إلى ما يسمّى قصيدة النثر، من كلّ خواطر اعتياديّة، تتفاوت نثريّتها فنيّةً وبرودًا. وتلك الشخصيّة الشّعريّة الغربيّة نجد ملامحها منذ القِدَم، وقد ألمح إليها، مثلاً، أرسطو، حسبما يشير إلى ذلك صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي[1] (٦٩٦- ٧٦٤هـ= ١٢٩٦- ١٣٦٣م)، حيث يقول: "قال أرسطو- خطيب اليونان وخطيبهم وشاعرهم- وليس الشّعر عندهم ما يكون ذا وزن وقافية، ولا ذاك رُكن فيه، بل الركن في ذلك إيراد المقدّمات المخيّلة فحسب، فإن كانت المقدّمة التي ترد في القياس الشّعري مخيّلة فقط، تمحّض القياس شعريًا، وإن انضمّ إلى المقدّمة قول إقناعيّ، تركّبت المقدّمة من معنيَين: شعريّ وإقناعيّ.. ولليونان عَروضٌ لبحور الشّعر والتفاعيل عندهم تُسمّى الأيدي والأرجل." ومحدّد الجنس الشّعري وفق هذا المنظور هو التخييل فقط، بقطع النظر عن الموسيقى الشّعرية، أو ما سمّوه "الأيدي والأرجل". وما كذلك هو الجنس الشّعري وفق المزاج العربيّ منذ عرف العرب الشّعر. ولذلك فكثير من النثر العربي منذ العصر الجاهلي يُعدّ شعرًا بحسب التوصيف السابق، ومنه سجع الكُهّان؛ لأن مقدّماته مخيّلة، بل فوق ذلك هو لا يخلو من التنغيم والإيقاع؛ ونصوص

---

(١) - (١٩٧٥). الغيث المسجم في شرح لامية العجم، (بيروت: دار الكتب العلمية)، ١: ٥٤.

كالمواقف والمخاطبات لدى النِّفري- على سبيل المثال- محض شعر إذن، وهو ما لم يزعمه حتى النِّفري نفسه! لكن هناك من يزعمه اليوم، ويصرّ على فرضه، بل يصفه تطوّرًا جديداً للشّعر العربي، مع أنه موجود في تراث النثر العربي منذ القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي، وقبل ذلك! ولذلك فرح روّاد الشعر الحرّ لما وجدوا نصًّا لابن دريد- ونسبه عبدالكريم الدجيلي إلى البند- فجعلت تبحث فيه نازك الملائكة[1] عن التفعيلات، فوجدت جذاذات متناثر، فيها تفعيلات من: الرجز، والهزج، والرَّمل، و"المكسور"، فعدّت ذلك من الشِّعر الحُرّ! وكذلك حينما وقفت على ما نقله الدجيلي عن "وفيّات الأعيان" لابن خلّكان، من كلام للمعرّي، يجري هكذا:

"أصلحك الله وأبقاك! لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالي؛ لكي تحدث عهداً بك يا خير الأخلاء؛ فما مثلك من غيّر عهداً أو غفل."

وكان من حقّها- ما دام الكلام السابق شعرًا حرًّا لمجرّد النغم فيه- أن تلتمس في عنوان الكتاب نفسه "وفيّات الأعيان وأنباء أبناء الزمان"، لأبي العبّاس ابن خلّكان، ما تعدّه من الشِّعر الحرّ! ذلك أن كلام العرب كلّه موسيقيّ، وهم يتفنّنون في النثر تنغيمًا وتسجيعًا، خطابةً وكتابةً، فالموسيقى ليست خاصّة بالشِّعر عند العرب، وبإمكانك أن تجد التفعيلة في أيّ تعبيرٍ نثريّ أو خطابيّ، كأن يقول أحدهم مثلاً: "فابعث رجلاً ممّن ترضى درءًا لأبي بكرٍ والجيش الإسلاميّ معه..."،

---

(١)- انظر: ٨- ٩.

وهكذا يخرج كلامه على وزن الخبب دون قصد. بل لو أراد المتحدّث أن يكون حديثه كلّه على الخبب لفعل. وقد اتفق أن جاءت آيات قرآنية على بعض الأوزان، كقوله تعالى: ﴿ لَن تَنَالُوا۟ ٱلْبِرَّ حَتَّىٰ تُنفِقُوا۟ مِمَّا تُحِبُّونَ ﴾[1] والموسقة في كلام العرب أمر مألوف، وهو مكوّن بلاغيّ في النثر لا في الشِّعر فقط. ولنأخذ مثالاً على ذلك من وثيقة مكتوبة عن النبي ﷺ، إذ كتب إلى وائل بن حُجْر الحضرمي:

"مِـنْ مُحَمَّـدٍ رَسُولِ اللهِ إِلَـى الأَقْيَـالِ الْعَبَاهِلَـةِ، مِـنْ أَهْـلِ حَضْرَمَوْتَ، بِإِقَامِ الصَّلاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ: عَلى التِّيعَةِ الشَّاةُ، وَالتِّيمَـةُ لِصَاحِبِهَا. وَفِـي السُّيُوبِ الْخُمُـسُ، لا خِـلاطَ، وَلا وِرَاطَ، وَلاَ شِنَاقَ، وَلاَ شِغَارَ. وَمَـنْ أَجْبَـى فَقَـدْ أَرْبَـى، وَكُـلُّ مُسْكِرٍ حَرَام." [2]

ألا ترى إلى هذا الأسلوب المتماوج بالوحدات النغميّة والتجنيس والسجع، الذي يُشبه أن يكون نظمًا تفعيليًّا؟! ولذلك فإن النظم عند العرب يقع في النثر وفي الشِّعر، وأحد عوامله النظمُ الصوتيّ، في ثقافةٍ الشفويّةُ ظلّت تغلب فيها الكتابيّة. فهل أمثال هذا حجّة للقول بأصالة الشِّعر الحرّ في التراث العربيّ؟ إنما هو التمحّل. والرغبة في التأصيل لأشكال الشِّعر الحديث ضاربة بأطنابها في الحركة النقديّة الحديثة. ومن ذلك على سبيل المثال، أن هناك من ذهب يلتمس في التراث خروجًا عن

---

(١) - آل عمران: ٩٢.

(٢) - العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ـ بعد ٣٩٥هـ=١٠٠٥م)، (١٩٧١)، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح. علي محمد البجاوي، ومحمّد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: عيسى البابي الحلبي)، ١٦١.

أعراف الجنس الشِّعري، زاعمًا أنها قد وُجدتْ في الماضي محاولات لإسقاط معياري الوزن أو التقفية، مستشهدًا بما أورده (ابن رشيق) [1]، حيث قال: "وقد جاء أبو نواس بإشارات أُخَر لم تَجْرِ العادة بمثلها: وذلك أن الأمين بن زُبيدة قال له مرّة: هل تصنع شعرًا لا قافية له ؟ قال نعم، وصنع من فوره ارتجالاً:

ولقد قلتُ للمليحةِ قولي   منْ بَعيدٍ لمَنْ يُحبُّك:...(إشارة قُبلة!)

فأشارتْ بمِعْصَمٍ ثُمّ قالتْ   منْ بعيدٍ خلافَ قولي:... (إشارة لا لا!)

فتنفستُ ساعةً ثم إنّــــي   قلتُ للبغلِ عندَ ذلك:... (إشارة امشِ!)"

فما كان من نقاد محدثين إلاّ أن استندوا إلى هذه الرواية للقول بأصول تراثيّة للتخلّي عن بناء القصيدة العربيّة، كُلٌّ يرى فيها تأثيل شكلٍ مُحدَث من الشِّعر؛ فمن قائل إن ذلك (شِعْر مُرْسَل!)، إلى قائل: "إذا صحّت هذه الرواية كان ذلك أول ما عُرف ممّا نسميه اليوم بالشِّعْر الحُرّ!"، ومن قائل: إن تلك الأبيات "تجمع خصائص الشِّعْرَين المُرسَل والحُرّ"، ثم ذهب يحلّل اكتشافه الخطير! [2] كما عُدّت تلك في إحدى الدراسات المحاولة الوحيدة في الخروج عن إطار القافية وإسقاطها[3]. بل هناك من أصّل بتلك الرواية لقصيدة النثر في التراث العربي، من خلال ما

---

(1) - (1972)، العُمْدة في محاسن الشِّعْر وآدابه ونقده، تح محمّد محيي الدين عبدالحميد (دار الجيل، بيروت،)، 1: 210.

(2) - بكّار، يوسف، (1971)، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، (دار المعارف، القاهرة)، 378.

(3) - انظر: الدخيل، وفيقة بنت عبدالمحسن بن عبدالله، شِعْر الكُتّاب في القرن الرابع الهجري، (مخطوطة رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، 1410هـ=1990م)، 323.

حسبه "شذرات شعريّة موزونة لكن غير مقفّاة"[1]. مع أن أبا نواس لم يجرّد الأبيات من القوافي، وإنّما جاء بقوافٍ ذوات أصوات متطابقة في السمع، لكنها من غير الحروف العربيّة؟ بيد أن صاحب "العُمدة" لم يستطع- للأسف- أن ينقل إلى آذان نقادنا المحدثين بالكتابة ما يعتمد على السماع في فهم ما قَصَدَه بـ"إشارة قبلة" (مكررة مرتين)، ليسمع هؤلاء شفتي أبي نواس وهما تقبّلان مليحته قُبلتين، أو "إشارتي لا لا"، وهو يُصَعِّق بصوتهما من طَرَف لسانها، أو "إشارة امشِ"، وهو- يائسًا- يزجر بها بغله، مكرّرة مرتين؟! فأبو نواس لم يخرق أعراف الشّعْر العربي، ولم يتخلّ لا عن الوزن ولا عن القافية في أبياته، وإنما استبدل صوت (السببَين الخفيفين) في آخر التفعيلة الأخيرة من كل بيت بأصوات متشابهة غير لغويّة في العربيّة، هي صوت التقبيل والرفض والزجر. فليس هناك إذن لا شِعْر مُرْسَل، ولا شِعْر حُرّ، ناهيك عن أن تكون قصيدة نثر، وإنما هي أبيات موزونة على البحر الخفيف (فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن)، مقفّاة برويّ تلك الأصوات المشار إليها. ذلك أن الشِّعر العربيّ- نظريةً وممارسة- كان يؤمن بأن لجنس الشّعْر حدًّا فاصلاً عن الأجناس النثريّة، وقانونًا فارقًا، ونظامًا مائزًا، وَجَدَ علامته الأبرز في الموسيقى الشّعْريّة، ولاسيما الوزن والقافية.

وإن السؤال الملحّ اليوم بعد أكثر من نصف قرن من شعر التفعيلة، إلى أين سيصير ذلك الشّعْر، وتلك الدواوين التي تملأ الأرفف، ولكنها ما تزال خارج الذاكرة العربية، التي ما زالت أراشيفها لا تستدعي إلا المتنبي

---

(١) - انظر: لعيبي، شاكر، "إشكاليات قصيدة النثر المحليّة (شعر وتواريخ)"، مجلّة "قوافل"، ع٢١، (النادي الأدبي، الرياض)، محرم ١٤٢٨هـ يناير ٢٠٠٧م، ١٨.

أو حتى الشّعر الجاهليّ، ولا تحمل من الشّعر الحديث إلاّ بعض العناوين والشذرات المشهورة من هنا وهناك، ولدى بعض المهتمّين؟ ولستُ أعزو هذا إلى غياب الذاكرة الشفويّة، بل إلى غياب الذاكرة الفنّيّة العربيّة.

إن أبنية القصيدة العربيّة لا تختلف في طُرُزها عن نظائرها في فنّ العمارة العربيّة، الباقية آثارها المُغرقة في القِدَم، إنْ في اليَمَن، أو العراق، أو مدائن صالح، أو البتراء، أو التي تطوّرت في العصور الإسلاميّة، من بغداد إلى الحمراء؛ حيث نمطٌ ذوقيٌّ خاصٌّ، قائمٌ على التوازن والتماثل والتناظر والنمنمة. وإنما مَثَلُ مشروع قصيدة التفعيلة في الشّعر العربيّ، إذن، كرجلٍ جاء إلى قصرٍ شامخٍ مشيدٍ من تلك القصور العربيّة الإسلاميّة، فقال: علام هذا العناء "الكلاسيكي"؟! لنكتفِ بأخذ لَبِنات هذا البناء المحكم، المبنيّ على طرازٍ فنّيّ بالغ التعقيد، ولنرصّها رصًّا، كيفما اتّفق، أو نركمها ركمًا، على غير نظامٍ محدّد! ثم لنسمّ هذا الرصيف، أو هذا الركام- أو سمّه ما شئت؛ فلم تعد التسميات هاهنا مهمّة ولا اللغات معبّرة- قصرًا مشيدًا! بل سنزعم أنه موزون الأركان والأعمدة والزوايا، وأنه كالقصر الأوّل، لا فرق ما دام قد حافظ على الوحدة التكوينيّة الأوّليّة في القصر، ولا يهمّ التصميم المعماريّ، ولا هندسة البناء، ولا حتى البناء من الأساس! بل سنُتبع الكذبة الأولى بالقول: إن الأنقاض التي ركمناها بعبقريتنا المستحدثة، والمستمدّة من بقايا القصر التاريخيّ، هي عملٌ متجاوز رائع، بل أكثر إبداعيّة وروعة وتعبيرًا عن رقيّ العقل البشريّ الحديث ممّا أنشأه الأسلاف عبر رصيد تاريخهم في النشوء والترقّي، حضاريًا وفنّيًا. وبعدئذ سوف نُعلن نظريّة

معاصرة تبشّر بتحرّرنا من هذا العناء، وذاك الغباء، اللذين كانا يستغرقان الأسلاف في بناء بيوتهم وقصورهم ومُدنهم!

أ فيقول بهذا قائلٌ ويظلّ يَحكم له عاقلٌ أو مجنونٌ بعقل؟!

أ وليس هذا ما فعله أرباب قصيدة التفعيلة بالقصيدة العربية؟!.. أم على عقولٍ أقفالها؟!

٢ـ تطوّر الإيقاع بين تجربة الشّعر العاميّ والفصيح:

على الرغم ممّا للشّعر العاميّ من جنايةٍ مباشرة أو غير مباشرة على اللغة العربيّة الفُصحى، فإن من الحقّ أنه من حيث بناء القصيدة أكبر دليل على هُراء الحداثة الشعريّة حين تفرّ من نظام القصيدة العربيّة بحجّة أنها لم تعد مستساغة، أو لم يعد الشاعر اليوم يستطيعها. وقديمًا قال الخليل ابن أحمد:

إذا لم تستطع شيئًا فدعهُ ... وجاوزه إلى ما تستطيعُ!

فلا يكلّف الله نفسًا إلاّ وسعها، من لا يستطيع ركوب البحر، فليركب البرّ، وليس فرض عين أن نكون جميعًا شعراء!

لقد حافظت القصيدة العاميّة، والنبطيّة بخاصّة، على فنّيّات القصيدة العربيّة البنائيّة، التي يتبرّم بها شعراء التفعيلة، ويولّي منها كُتّاب قصيدة النثر فرارًا ويُملَؤون منها رعبًا! فهاهم أولاء شعراء العاميّة يَملؤون الدنيا، وهم يتنفّسون البحور والقوافي تنفّسًا كالهواء، شيبًا وشبّانًا، رجالاً ونساء، وأطفالاً، أميّين ومتعلّمين، دون أن يتعلّموا العَروض، ولا يعرفون شيئًا عمّا يسمّى علم القوافي. بل إن شروط القصيدة العاميّة العروضية أصعب من شروط الفصيحة: فالبيت من الفصيح قد يصبح شطرًا واحدًا فقط من العاميّ، والقصيدة تأتي بقافيتين لا بواحدة، مختلفتين في الشطرين. وهو ما لا نظير له في الفصيح، اللهم إلاّ من نحو قول (المتنبي)[1]:

ماذا يَقولُ الّذي يُغَنّي ... يا خَيرَ مَن تَحتَ ذي السَماءِ؟

شَغَلتَ قَلبي بِلَحظِ عَيني ... إِلَيكَ عَن حُسنِ ذا الغِناءِ!

---

(١) - (د.ت)، *شرح ديوان المتنبي*، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي)، ١: ١٥٦.

مع أن "يغنّي"، و"عيني"، وإن اتفقتا في الرويّ، فإن الثانية ذات ردف، وهو الياء قبل النون، والأولى خلَت من ذلك. فقد جاءت الكلمتان اتفاقًا لا بقصد تقفية.

وما ضاق بذلك هؤلاء الشعراء العاميّون، ولا زعموا استعصاءه على قدراتهم الفطريّة. وكلٌّ ميسّر لما خُلق له، ولكلّ فنّ أصوله ونظامه وقوانينه الخاصة والضروريّة. فأيّ صعوبة يزعمها بعض شعراء الحداثة بلا حداثة؟! ومن الحقّ أن معظم من سُمّوا شعراء حداثة في جيل الثمانينيّات في السعوديّة- على سبيل المثال- هم إمّا شعراء نبط، يُحمد لهم اتجاههم إلى الفصحى، غير أنهم ظلّوا عابثين، ولذلك عاد بعضهم إلى العاميّة، أمّهم الأولى. ومنهم ناشطون حركيّون، أكثر منهم ذوو مواهب حقيقيّة، تؤهّلهم لما يدّعون من تجديد. وهو ما عبّرتُ عنه في كتابي "حداثة النصّ الشعري في المملكة"، ٢٠٠٥، إذ أشرتُ إلى: أن هناك آفاقًا "مستقبليّة أكثر نضجاً وتخلّصاً من عثرات المراحل الانتقاليّة التي مرّت بها القصيدة الحديثة، إبّان السبعينيّات والثمانينيّات من القرن الماضي، بين تيار تقليديّ كان مسيطراً، وتجارب جديدة، كانت تتلمّس طُرُق التجديد، دون تأسيسٍ رصينٍ يؤهّلها جديًّا لذاك. فيما فريقٌ ثالثٌ لم يكن يعنيه من الأمر- فيما يبدو- أكثر من أضواء الثورة والشهرة الآنيّة... ومحصّلة الاستقراء تزعم أن القصيدة الحديثة اليوم تقف على مشارف عهدٍ جديد... يمكن أن نطلق عليه (الحداثة الأصيلة، أو الأصالة الحداثيّة)، تقوده شبيبةٌ، جمعتْ إلى المواهب تعليمًا أغنى، وفكراً أرحب، قمينين بأن يبعثا

لديها وعيًا بتراثها، وإدراكًا أعلى بمسؤوليّاتها صوب التحديث."[1] فهناك اليوم جيل من الشعراء والشاعرات المتميّزين بحقّ، مواهب ولغة وثقافة، غير أن الإعلام والمنابر ما زالا - مع الأسف - يدوران في فلك الأسماء العتيقة، ولا يريان سواها، حتى وإن توقّف أصحابها عن كتابة الشِّعر منذ سنين.

نعم، لقد وصل شعراء العاميّة إلى أفق مختلف من توسيع دائرة بحور الشعر العربيّة الخليليّة، دون أن يتخلّوا عن الوزن والقافية، كما فعل شعر التفعيلة. فالحقّ أن من سنن الله في الكون: (سنّة التنوّع والاختلاف)، وأن إلغاء التنوّع والاختلاف في منظوماتنا الاجتماعيّة والثقافيّة يؤدّي إلى التمرّد على النمط الوحيد المفروض. وأن ذلك التمرّد يتّخذ عادة أشكالاً حادّة وشاذّة تتوازى مع مقدار الضغوط لفرض النمط الواحد. وذلك لسبب بسيط، وهو أن الإنسان فُطر على النزوع إلى الحريّة والاستقلال بشخصيّته، وحين يشعر أن حريّته في الاختيار، وحقّه في استقلال الشخصيّة، قد انتُهكا، يشعر بالمذلّة والاستعباد، فيسعى إلى كسر النمط السائد لتحقيق شعوره بالذات. من هنا تنشأ تلك الظواهر التي نظلّ ننتقدها اجتماعيًّا وثقافيًّا، ونحن السبب فيها، بسياسة فرض القالب الواحد، ومنع ما سواه، وعدم إيجاد البدائل عمّا كانت له محاذير حقيقيّة ممّا خالف قالبنا، هذا إن وُجدت المحاذير، ذلك أن معظم ممنوعاتنا هي لأسباب تحكّميّة وفق ذرائع لا تخضع دائمًا لتعليل منطقيّ. وإذا كان هذا ما ينجم على المستوى التربويّ والاجتماعيّ، فمثله يحدث على المستوى الأدبيّ والفنّي. ذلك لأن تحريم التجديد يفضي إلى حركات هوجاء، ليس

---

(1) - انظر: الفَيفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثة النصّ في المملكة العربيّة السعوديّة: (قراءة نقديّة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ)، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٩١- ١٩٢.

هدفها التجديد، بل لا تعي معناه ومسؤوليّاته، وإنما هدفها الخروج عن القالب المهيمن. ومن هنا فالإثم تربويّ تعليميّ ثقافيّ مشترك. وما مثل الهوس بتقليد كلّ غريب وافد على صعيد الأدب، وإن تنافر مع شخصيّتنا الثقافيّة، إلاّ كمثل الهوس بتقليد كلّ غريب وافد على صعيد الأزياء أو السلوكيّات، وإن تنافرت مع شخصيتنا الاجتماعيّة. والسبب أن التنوع الثريّ في ثقافتنا قد حوصر، بل ألغي كثيرًا لحساب وجهةٍ واحدة، وتصوّرٍ واحد، وطرازٍ فذّ. وهذا ينطبق على النصوص إبداعًا وقراءة وتأويلاً، كما ينطبق على السلوكيّات، سلوكًا وتحليلاً وتفسيرًا. ومن ثمّ آل الأمر إلى خيارين: إمّا الجمود، أو المحاكاة. وتعطّل التجديد والتحديث، بمعناهما الراشد، تحت وطأة تقليديْن، لا يقلّ أحدهما عن الآخر بلادة واتّباعيّة: تقليد القديم العربيّ، وإضفاء القداسة عليه، ورفض مساءلته، أو إعادة قراءته، أو الاجتهاد في فهمه على نحو مختلف عن الجاهز المتّفق عليه، وتقليد الجديد الغربيّ، كما هو، بلا تفكير ولا تردّد. خياران، كلاهما تقليد، ولا ثالث لهما! ولذا نرى أن القصيدة العاميّة قد اهتدت إلى حدٍّ لافتٍ، وبالفطرة، إلى ضروب من التجديد، تنسجم مع الأصل وتختلف عنه في آن. وهي وإن كانت عملية ظلّت وئيدة، وبالغة المحافظة والحذر، إلاّ أنها في رأيي ذات دلالة على أن القوالب الأدبيّة يمكن تحديثها من داخلها، وبشكلٍ طبيعيّ، عوض تحطيمها جهلاً، أو استبدالها بغيرها، اجتلابًا نابيًا.

تُرى ماذا كان مقترح الشعر العاميّ، ومنذ وقتٍ مبكّر، للخروج على الوزن التقليدي، ولكن دون خروج، وللتغيير، ولكن دون تدمير، وللتحوّل ولكن في إطار النواميس الثقافيّة، والأعراف الذوقيّة العربيّة؟

لقد وسّعت بعض أوزان الشّعر العاميّ قوالب بحور الشّعر الخليليّة. وأقول (الخليليّة)، لا العربيّة؛ لأننا لا نجزم بأن تلك الأوزان من ابتكار الشّعر العاميّ، فقد تكون أوزانًا قديمة أهملها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وبقيت في موروث الجزيرة الشّعريّ.

كيف ذاك؟

فتحت بعض أوزان الشّعر العاميّ رحابة التعبير أمام الشاعر، دون التخلّي عن الوزن والقافية، وذلك من خلال جعل البيت الشّعري- بحسب بحور الشّعر الخليليّة- شطرًا واحدًا من البيت، ليصبح البيت على ضعف عدد تفعيلاته في البيت الشّعريّ العربيّ، أي ليتكوّن البيت من بيتين. كما جُعلت القصيدة مزدوجة القافية، قافية للشطر الأول وأخرى للشطر الثاني. وفي هذا- في رأيي- احتيال جميل، ووعي فطريّ بأن التجديد يجب أن يكون من قلب نظام الشّعر، لا بقلب نظام الشّعر، أي من داخله لا من خارجه. هذا على افتراض أن تلك الأوزان مستحدثة لا قديمة.

هذا يدلنا على أن من ضاقوا بنظام القصيدة العربيّة هم محض عجزة أو مقعدين عن التعاطي معها، هاربين من شروط الشّعر العربيّ وغير العربيّ، ناهيك عن أهليّتهم لتجديد ذلك النظام من داخله، كما فعل الأندلسيون مثلاً في الموشّح، مدّعين الحداثة وهم لم يحدّثوا شيئًا قط. ذلك أن التجديد مسؤوليّة كبرى لا يضطلع بها إلا من امتلأ بماء التراث، وعلم أسرار الفنّ.

٤ـ حنين درويشيٌ إلى خبز العَروض:

عاد محمود درويش في كتاب يوميّاته الذي نُشر بعنوان "أثر الفراشة"[1]، إلى الشِّعر البيتيّ في عددٍ من النصوص. عاد إلى القصيدة العربيّة الموزونة المقفّاة بعد طول هجر. لكن، للحقّ، فقد بدت قصائده البيتيّة دون التوهّج الدرويشيّ مقارنة بقصائده التفعيليّة! إذ يبدو أن القصيدة البيتيّة ليست وزنًا وقافية فقط/ ليست نظمًا. ولعلّ هذا التصوّر التبسيطيّ هو ما أغرى الناظمين بهذا الشكل من البناء، وأجفل الحداثيّين عنه. القصيدة البيتيّة بركانٌ من التوتّر اللغويّ والإيقاعيّ والدلاليّ في آن. لذلك كان يُطربنا الجواهريّ بقصائده المتوافرة على تلك الطاقة الشِّعريّة الساحرة، الغامضة، التي لا يُحسّ نبضها أيّ قارئ ولا كلّ ناقد، ما لم يكن مرهف الإصغاء لأصوات اللغة في موروثها الموغل في ذاكرته. إذ تمتح القصيدة من معدن ذلك الغامض الفاتن، الذي لا يملك المحلّل دائمًا كشف جميع أسراره. إنها نوع من العموديّة التي تحدّث عنها القدماء، كأبي علي المرزوقي، لا باتّباع سنن القصيدة الجاهليّة بالضرورة كما كانت العموديّة القديمة، ولكن بإكساب النصّ ظلاله الإشاريّة والأسطوريّة، التي تحمل المخيّلة إلى عالمها الجمعيّ، ذي الملامح الخاصّة المائزة، التي لا تُشبه سحنة شعرٍ آخر لشعب آخر. وبذاك تحافظ على سماتٍ فارقة، تجعل القارئ يُدرك أن هذا شعرٌ عربيّ، لا انجليزي أو فرنسي أو روسي، لا للغته أو لعَروضه فقط. تُحافظ على الاختلاف الذي

---

(١) - (بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٨).

يُحَسّ ولا يُجسّ، ويُتذوّق وإن لم يُفسّر؛ مع الاختلاف الذي لا يُذيب الشاعريّة العربيّة في شاعريّات أُمم أخرى.

تلك الخصائص تحتاج إلى حفرٍ أعمق وأوسع، ليس هذا بمجاله، لكن المسلّمة الأولى التي يكشفها شعر درويش الأخير أن الشاعريّة العربيّة لا تقتصر علاماتها الفارقة على العَروض أو على اللغة. نقرأ في الدرويشيّات الأخيرة، من البحر الوافر، بعنوان "على قلبي مشيت"[1]:

على قلبي مشيتُ، كأن قلبي	طريقٌ، أو رصيفٌ أو هواءُ
فقال القلبُ: أتعبني التماهي	مع الأشياء، وانكسر الفضاءُ
وأتعبني سؤالكَ: أين نمضي	ولا أرضٌ هناك... ولا سماءُ
وأنت تطيعني... مُرني بشيءٍ	وصوّبني لأفعل ما تشاءُ
فقلتُ له: نسيتُكَ مذ مشينا	وأنت تعلّتي، وأنا النداءُ
تمرّد ما استطعت عليّ، واركضْ	فليس وراءنا إلاّ الوراءُ

ربما تلفتنا في نصٍّ قصير كهذا كلمات، قد لا تكون مألوفة لدى درويش، كـ"مُرني"، "تعلّتي". ما يشير إلى أن القصيدة البيتيّة تستدعي معجمًا خاصًا يطاوع الوزن والقافية، وإنْ كان هذا يخضع في نهاية المطاف لمهارة الشاعر. فنحن نعرف مثلاً أن شاعرًا كنزار قبّاني- وعندي أن شاعريّته إجمالاً قد تكون في بعض جوانبها أعظم من شاعريّة درويش، لولا أنه استمرأ التصفيق، وأغراه خفق المعجبين والمعجبات، ولأسباب لا شعريّة بالضرورة، فأمعن أحيانًا في المباشرة والنثريّة- قد استطاع أن

---

[1] - م.ن، ٨٧- ٨٨.

يطوّع القوالب العَروضيّة العربيّة لكلّ أنفاس اللغة المعاصر، بل اليوميّة، لتأتي القصيدة لديه في ثوبٍ عربيٍّ أصيل حداثيٍّ معاصر.

ولدرويش في تلك المجموعة نصوص من البحر البسيط، كقصيدته "في صحبة الأشياء"[1]:

كُنّا ضيوفًا على الأشياء، أكثرها أقلّ منّا حنينًا حين نهجُرُها

أو قوله من "ربيع سريع"[2]:

مرّ الربيعُ سريعًا مثل خاطرةٍ طارت من البال ـ قال الشاعرُ القلِقُ

بطبيعة الحال لم يكتب درويش قصائده تناظريّةً هكذا، كأبيات الشّعر العربي، بل فرّق دماءها بين الأسطر، بطريقة تُوهِم الناظر أنها قصائد تفعيلة. أ لأن الشاعر يستنكف أن يظهر- بعد مشواره التحديثي الطويل، الذي أصدر فيه مجموعات كاملة بعضها على تفعيلة يتيمة، ولاسيما "فاعلنْ"- قد عاد إلى قواعده سالمًا، وإن ببضعة نصوصٍ قصيرة جدًّا؟ درويش نحسبه شاعرًا كبيرًا، على كلّ حال، ولم يكُ في حاجة إلى التواري خلف الأشكال الفنيّة، أو الهرب من مثالب قبيلتين على حدّين متطرّفين من مزاعم التقليديّة والحداثيّة، بناء على معايير شكلانيّة سطحيّة.

بل لقد خاض درويش في مجموعته تلك شيئًا من التجريب في البحور الشعريّة العربيّة، وذلك كأن يضيف على وزن البسيط تفعيلتين (مستفعلن/

---

(1) - م.ن، ١١٥.

(2) - م.ن، ١٢٧. وانظر كذلك نصّه بعنوان "مناصفة": ٢٣١، وغيره.

فاعلن)، ليصبح البيت على عشر تفعيلات لا ثماني تفعيلات. كما في قوله، من نصّه بعنوان "عالٍ هو الجبل"[1]:

يمشي على الغيم في أحلامه، ويَرى
ما لا يُرَى. ويظنُّ الغيم يابسةً...
عالٍ هو الجبَلُ

وقد مضى على هذا النظام في أربعة مقاطع، بحيث يمدّ نهاية تفعيلات البسيط بتفعيلتين تحملان القافية في نهايتهما. وهو كسرٌ للقالب التقليديّ، جاء جميلاً، وإن كان قد أخلّ بتوازن الشطرَين فيما لو قُسم المقطع إلى شطرين في كل شطر خمس تفعيلات، وذلك من حيث تراتب التفعيلات؛ حيث كان الشطر الأول على (مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن)، والثاني: (فَعِلُن/ مستفعلن/ فَعِلُن/ مستفعلن/ فَعِلُن). إلاّ إنْ نَظَرنا إلى الشطر الثاني بصفته مقلوب الشطر الأول من حيث ترتيب التفعيلات. وفي هذا تصرّف جيّد، يحاكي مراودات الموشّح الأندلسيّ لتجديد الموسيقى الشِّعريّة العربيّة في نطاقها، وإن كان من الموشّح ما خرج إلى آفاق مختلفة لا حصر لها، كما بيّن (ابن سناء الملك) في كتابه "دار الطراز".

وتأتي قيمة تلك الأوبة الدرويشيّة إلى العَروض العربي من أنها تعبّر عن عدم القطيعة مع الشِّعر العربي في قوالبه الأصيلة. كما يحلو لبعض شُداة الحداثة، بلا حداثة، أن يَهِمُوا. كما أنها تدلّ على وعيٍ بإمكانيّة

(١) - م.ن، ١٩٨

تحديث التراث من خلاله، لا من خارجه، وأن في الإمكان تفجير أشكال لا نهائيّة من "عرابسك" الموسيقى الشعريّة العروضيّة، عوّض القفز عليها جملة وتفصيلاً لاستبدال الشّعر بخواطر نثريّة- "مصرّحة وغير مصرّحة"- تسمّى شعرًا؛ لا لشيء سوى أن الجميع يريدون أن يسمّوا شعراء، ولتذهب القواعد النوعيّة لجنس الشّعر في مهبّ "الشّعْرَنَة"، مثلما أن طائفة مقابلة تريد أن تُكتب جميعًا في زمرة الروائيّين، ولتذهب القواعد النوعيّة للجنس الروائي في مهبّ ادعاء الرواية. إن القصور قصور، والتجديد تجديد، والقصور لا يسوّغ انتهاك الجنس الأدبيّ، وفق خصائصه النوعيّة، بل إرداف ذلك- تغطيةً عارية- بدعوى أن ذلك إنما هو تجديد للجنس الأدبيّ، في وقتٍ قد لا يُتقن مدّعي التجديد أبجديّات الخلق الأصل كي ينهض بتجديده. وتلك مفارقة طريفة في دعاوى التجديد العربيّة!

الطريف أن بعض المتابعات تعاملت مع هذا الكتاب"أثر الفراشة" على أنه كله قصائد شعريّة، مع أنه خليط من نصوص شعريّة ونثرية، اختار له المؤلّف أن يسميه: "يوميّات". ما يدلّ على أن الشّعر والنثر صارا بحيرة واحدة، لا برازخ فيها بين الأجناس، من الذوق العربي العامّ حتى الخاص. ويردف هذا غياب للنقد الأمين. كيف لا وقد بات بعض النقد يُستثمر لتوطيد علاقات وصداقات، أو لتصفية حسابات. وبعض النقّاد- حتى أولئك الذي كانت لهم مكانتهم الأكاديميّة - جرفهم الصراع السياسيّ والفكريّ، ليرفعوا بعض الأعمال والكُتّاب لأنهم وافقوا هواهم

في الحياة الثقافيّة أو الاجتماعيّة العامّة، ويحطّوا بعض الأعمال والكُتّاب لأنهم لم يوافقوا ذلك الهوى[1].

وبالعودة إلى موسيقى الشّعر الدرويشيّة، فإن من الحقّ القول إنها تظلّ إجمالاً فقيرة جداً، ومعظم شعره يدور في فَلَكِ سببٍ ووتدٍ لوحدتين نغميّتين: (فاعلن)، و(فعولن). ولست ممّن يرون أن الخليل قد أهمل البحر المتدارك، الذي اتكأ عليه درويش كثيرًا وكذا فعل غيره من المحدثين، عن جهلٍ أو سهوٍ، ولكن ذلك الإهمال كان على الراجح لأن المتدارك إيقاعٌ نثريٌّ سائد في مستويات العربيّة المختلفة، فضلاً عن قلّة نماذجه في الشّعر الجاهلي. وقد ضربنا مثلاً من قبل بإمكانيّة سماع أحد العرب القدماء يقول بتلقائيّة نثريّة مطلقة، في خطبة أو خطاب أو رسالة: "فابعث رجلاً ممّن ترضى درءًا لأبي بكرٍ والجيش الإسلاميّ معه..."، فيخرج كلامه على وزن الخبب دون قصد، بل لو أراد المتحدّث أن يكون حديثه كلّه على الخبب لفعل. فليس إذن هذا بإيقاع يكشف عن مهارة شعريّة ولا عن تميّز

---

(1) - ومن نماذج ذلك ما كتبه جابر عصفور، (صحيفة الحياة، الأربعاء ٦ مايو ٢٠٠٩، ص٢٠)، تحت عنوان "وكم لنا بمصر من المضحكات"، حول حريّة التعبير، مستشهداً بقضيّة حلمي سالم وما نشرته له مجلة "إبداع" من نصّ بعنوان "شرفة ليلى مراد"، أدّى إلى سحب العدد من المجلّة، وحذف مقطع من القصيدة وقع عليه الاعتراض، بل صدور حكم إداري بإلغاء ترخيص مجلّة "إبداع". والواقع أن ذلك النصّ كان من الجناية على الشّعر أن يُسمّى شعرًا، فهو تجديف شعري قبل أن يكون تجديفًا تقريريًا في حقّ الذات الإلهية. وعلى الرغم من ذلك، ولأن القضيّة لم تعد نقديّة، ولا شعريّة، بل باتت سياسيّة تياريّة، تدور رحاها بين طائفتين متناحرتين، فقد أُضفي على القصيدة هالة من التقدير، وعلى صاحبها نعوتًا إبداعيّة هائلة، لا يعبّر عنها بحالٍ من الأحوال نصّه ذاك، فوُصف بأن "له وزنه ومكانته في الشّعر العربيّ المعاصر!" وهكذا يقف المتابع أمام ضربين من النقد اليوم: إمّا ممارسات نقديّة قاصرة، أو نقد مسخّر لمآرب وحسابات أخرى، تياريّة، أيديولوجيّة، اجتماعيّة، توظيفيّة للأدب في سبيل غيره، وكلّها في النهاية غير علميّة، تنحطّ بالأدب والنقد معًا.

إبداعيّ، وهو شائع على الألسنة العامّة، من شعريّة وغير شعريّة. ولذلك اطّرح الخليل هذا الوزن. ومع هذا فإن من الدالّ على ضعف السلائق اليوم أن تجد بعض شعراء التفعيلة لا ينجون من الخطأ حتى في الخبب! وقد يأتي في هذا المضمار تصوّر نمطيّ مبتسر، يعبّر عنه عادة اعتذارًا عن ضعف الحسّ الموسيقيّ، يذهب إلى أن ما يقرّره القدماء في موسيقى الشِّعر يأتي اعتباطًا، أو تشدّدًا وتصلّبًا. وما هو كذلك، ضربة لازب. فمثلاً، نجد في بعض نماذج الشِّعر الحديث استخدام (فاعلُ) في الخبب إلى تفعيلاته الأخرى: (فاعلن، فَعِلُن، فاعلْ)، مع أن ليس من الزحافات الجائزة على تفعيلة الشِّعر العربيّ حذف آخر الوتد المجموع دون إسكان ما قبله. فإذا قيل مثل هذا في نقد موسيقى بعض شعر التفعيلة، وأن ذلك قد أخرجها إلى النثريّة، قيل علام التشدّد والتصلّب إبقاءً على قواعد القدماء، ولِمَ لا نجدّدها؟ وهي كلمة حقّ، لكنها تصدر عن عماء، إنْ لم يُرَد بها باطل. ذلك أن الأمر هنا لا علاقة له لا بالقديم ولا بالحديث، ولا بالتشدّد والتصلّب ولا بالتساهل والتراخي، ولا بالخليل وعَروضه ولا بمحاولة التجديد، بل علاقته بالبنية الصوتيّة النغميّة من اللغة. ولا يمكن باسم التجديد الزعم بوجود نغم لغويّ غير موجود أصلاً! ذلك أننا لو تساءلنا لِمَ انتفى ورود تفعيلة (فاعلُ) في الخبب؟ لتبيّن أنه سيؤدّي إلى توالي أربعة أحرف متحرّكة في حال ورود تفعيلتي (فاعلُ/ فاعلُ) متتاليتين، أو (فاعلُ/ فاعلُن) أو (فاعلُ/ فاعلْ)، و توالي خمسة أحرف متتالية في حال ورود تفعيلتي (فاعلُ/ فَعِلُن) متتاليتين. وتوالي المتحرّكات مستثقل حتى في الكلام الاعتياديّ، مستصعبٌ النطق به. فأيّ موسيقى ستبقى عندئذ؟

وتوالي ثلاثة متحركات- ناهيك عن أربعة أو خمسة- مستثقلٌ في وحدات النغم الشِّعريّة (التفعيلات).

ألا ترى أنهم استحسنوا الخَبْن في مثل (متفاعلن)، إذ خفّفت إلى (مستفعلن)، بتسكين الثاني المتحرك؟! فإذن القضيّة هنا قضيّة لغويّة وموسيقيّة بحتة.

ليس من مجافاة الحقيقة تقرير أن إضافة درويش في الجانب العَروضيّ زهيدة، ولا تكاد لا تُذكر. والسبب العميق يكشفه هو في قوله- حيث قال: "لم أقرأْ العَرُوضَ، ولم أتعلَّمْهُ، وليس لديَّ كتابُ عَرُوضٍ وَاحدٍ فيما بعد اطَّلعتُ على كتابٍ بسيطٍ في العَرُوض. لم أتعلَّمْ العَرُوضَ بتاتًا، كان ذلك بالسليقةِ، وقرأتُ- فقط- كتابًا لضبط القواعد. وأُحِسُّ أنَّ لديَّ سَيْطَرةً على العَرُوضِ." [1] وما أرى في هذه مفخرة للشاعر أن يعوّل على سليقته فقط، ولا يتعلّم أسرار أدواته الفنّيّة، على نحوٍ علميّ، إذ لم نَعُد في عصر السماع والمشافهة والغناء الرعويّ. صحيح أن العَروض لا تصنع الشاعر، لكن العلم بها ضروريّ لكلّ شاعرٍ كبير، كالعلم باللغة. وإلاّ كان حال الشاعر حينئذٍ كحال المغنّي البسيط مقارنة بالموسيقار المجدِّد. لذا كان أبو العلاء المعرّي مثلاً عالمًا بالعَروض، وحُجَّة فيه. وكذا كان بعض شعراء الأندلس، وغيرهم من شعراء العالَم الكبار في مختلف اللغات. ولعلّ ذلك ممّا كَمَن وراء ريادة ابن عبد ربّه، مثلاً، صاحب "العقد الفريد"، في الخروج من العَروض الخليليّ إلى الموشّح الأندلسيّ، بحسب بعض الروايات المتعلّقة بنشأة الموشّح، الذي يُعَدّ في

---

(1)- من أوراق خاصة لم تُنشر في حياته، نشرها عنه أحمد الشهاوي، كما جاء في "مجلّة إبداع الشرق"، على شبكة "الإنترنت".

جوانب منه ثورة على العَروض العربيّ من داخله، لا من خارجه. أ لأن درويش، إذن، لم يتعلّم العَروض، ولا يأبه لذلك، كان يخرج على العَروض أحيانًا خروجًا غير سائغ؟ فتراه يمزج نظامًا تفعيليًا بآخر؟[1] وهو ما التمسنا له، مع حالات شبيهة لدى غيره من شعراء التفعيلة، تسمية "شعر التفعيلات"، مصطلحًا. أ ولذلك نقرأ- مثلاً آخر- من مجموعته الشّعريّة "كزهر اللوز أو أبعد"، في قصيدة "طباق"[2]:

وغنّ فإن الجماليّ حريّةٌ /

أقول: الحياة التي لا تُعرَفُ إلاّ

بضدٍ الموت... ليست حياة

ولا يستقيم الوزن في السطر الأخير إلاّ بأن يكون:

... بضدٍ من الموت... ليست حياة

ولعلّ هاهنا سقطًا مطبعيًا لكلمة "مِن"؛ بدليل أن كلمة "بضدٍ" جاءت منوّنة الكسرة. لن نذهب بالضرورة هنا مذهب الشاعر (شوقي بزيع) في تتبّعه هنات عَروضيّة في مجموعة درويش الأخيرة، التي نُشرت بعد وفاته، بعنوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"[3]، فلقد تكون محض أخطاء مطبعيّة، أو نتيجة تدويرٍ بين بعض الأسطر، كما اقترحت ذلك الناقدة السوريّة (ديمة الشكر) في ردّها على بزيع، تحت عنوان "محمود

---

(1) - كما أوضحتُ في كتابي "حداثة النصّ الشعريّ"، ١٢٣.

(2) - (بيروت: رياض الريّس، ٢٠٠٥)، ١٩٥.

(3) - انظر: صحيفة "الحياة"، الخميس ٢٦/ ٣/ ٢٠٠٩؛ تحت عنوان "عندما لا يضع محمود درويش لمساته الأخيرة... على ديوانه".

درويش لا يخطئ في الوزن[١]، محللة نصوصه تحليلاً دقيقاً، يثبتُ أن ما حدث محض أخطاء مطبعيّة، أو لعمليّات تدويريّة في النص، وقبل ذلك وبعده، لأن ما نُشر مسوّدات، لم يضع درويش لمساته الأخيرة عليها، كما قال بزيع بحقّ. لن نتّجه إلى تصيّد الأخطاء العَروضيّة، التي لا ينجو منها أحد، غير أننا لن نتفق في المقابل مع ديمة الشكر في ترديدها أن "درويش لا يخطئ في العَروض"، فليس هناك شاعر معصوم من الخطأ العروضيّ، قديمًا أو حديثًا، على حدّ قول (أبي العلاء المعرّي)، في إحدى لزوميّاته[٢]:

وَقَد يَخطِئُ الرَأيَ امرُؤٌ وَهوَ حازِمٌ كَما اختَلَّ في وَزنِ القَريضِ عَبيدُ

إشارة إلى (عَبيد بن الأبرص)، وما اختلّ عليه وزنيًا في معلقته "أقفرَ من أهله ملحوبُ". ومثل عَبيد وقَع من غيره. ألم يقل (أبو تمّام)[٣] مثلاً، وهو من هو:

هُنَّ عَوادي يوسُفٍ وَصَواحِبُه فَعَزماً فَقِدماً أَدرَكَ السُؤلَ طالِبُه

ثم جاء من ألحق الهمزة: "أهُنَّ؟" وقال شارح ديوانه (الخطيب التبريزي)[٤]: "وهو أحسن في السمع وأجود". غير أن التبريزيّ نظر إلى الوزن وأهمل المعنى؛ إذ لم يكن للاستفهام من معنى هنا؛ فجَوْدَتُهُ في السمع يُفسد معنى البيت. وهناك من علّل بيت أبي تمّام باحتذائه الشعراء القدامى في إجازة ما يسمّونه

---

(١) - انظر: صحيفة "الحياة"، الأربعاء ١/ ٤/ ٢٠٠٩، ص٢٦.

(٢) - (١٩٩٢)، *شرح اللزوميّات*، تح. سيّد حامد ومنير المدني وزينب القوصي ووفاء الأعصر، بإشراف: حسين نصّار (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب)، ١: ٢٩٧.

(٣) - (١٩٨٧)، *ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التبريزيّ*، تح. محمّد عبده عزّام (القاهرة: دار المعارف)، ٢١٦.

(٤) - م.ن. ومن الغريب أن يعيب (الآمديّ) البيتَ لابتدائه بالضمير، وقد عدّه من رديء ابتداءات (أبي تمّام)، قال: "وإنما جعله رديئًا قوله: "هُنّ"، فابتدأ بالكناية عن النساء ولم يَجْرِ لهنّ ذكر". ذلك أن استعمال ضمير الشأن في بداية الكلام لتعظيم موضوعه ولفت النظر إليه أسلوبٌ بلاغيّ معروف عند العرب.

الخرم أو الثَّلْم، وهو إسقاط أوّل الوتد المجموع في أوّل الشطر الأوّل من البيت. ولذا فقد وقع الخطأ العروضيّ من كثير من الشعراء. وما يمكن أن يكون حدث من (محمود درويش) حدث من (نزار قبّاني) مثلاً، في ديوانه الأخير (أبجديّة الياسمين)، الذي نُشر بعد وفاته من قبل أولاده، ٢٠٠٨، وهو بخط الشاعر. فمن ذلك ما حدث في قصيدته "أنا لا أؤجّر للنساء سريري"[1]، التي تبدأ بالبيت:

وصلتْ علاقتنا إلى الرَّمَقِ الأخيرِ لا بُدَّ من وضعِ النقاطِ على السُّطورِ

وهو من البحر الكامل، لكنه جاء مرفّلاً؛ فأصبحت تفعيلة الضرب: (متفاعلاتن)، وهو ما لا نجده في الشِّعر العربيّ إلاّ في ضرب المجزوء من هذا البحر. كقول الوليد بن عُقبة:

فإذا سُئلتَ تَقولُ لا وَإذا سَألتَ تَقولُ هاتِ

ولو أن نزارًا التزم بالترفيل في القصيدة كلّها، لأمكن أن يُعَدّ ذلك خروجًا مقبولاً، ما دام قد التزم به واتّسقت به الأبيات جميعها. لكنه جعل يراوح بينه وبين ضربٍ آخر، هو الضرب الذي دخلته علّة القطع: (متفاعلْ/ مستفعلْ)، ومنذ البيت الثاني:

لا أنتِ عاشقةٌ.. ولا أنا عاشـقٌ.. هل نستـمرُّ بلُعـبة التَّزويرِ؟

ثم يعود بعد أبيات إلى الضرب المرفّل، في قوله:

لكم انحـدرنا في مشاعرنا فلا لغةٌ توحّدنا سوى لغةِ السريرِ!

وقوله:

إن القصيدةَ في الشفاهِ تجمّدتْ لا شعرَ يُكتبُ تحت هذا الزمهريرِ

ويختم القصيدة كذلك ببيتٍ مرفّل الضرب، يعيد عجز البيت الأوّل:

(١) - (٢٠٠٨)، *أبجديّة الياسمين*، (بيروت: منشورات نزار قبّاني)، ٧٣- ٧٧.

ولأنني في العشقِ لستُ مهرّجًا لا بُدَّ من وضعِ النقاطِ على السُّطورِ!

وفي هذا تشيزٌ ظاهر لكلّ ذي أُذن، وإن لم تكن موسيقيّة. لأن الشاعر قد جمع في أبيات قصيدة واحدة بين علّة زيادة: (الترفيل)، وعلّة نقص: (القطع). وهذا غير مقبول على الإطلاق؛ من حيث إن حُكم العلل: اللزوم؛ إذا أوردها الشاعر في مطلع القصيدة وجب التزامها في كاملها. فكيف إذا كان التباين على هذا النحو الكبير؟! وهو ما يؤكّد ما يقع فيه الشعراء المحدثون عمومًا من أخطاء عروضيّة، نابية أحيانًا، حين ينظمون القصائد الموزونة. فلئن كان قد حدث من درويش ما حدث، فليس بدْعًا فيه من الشعراء، وبخاصّة في العصر الحديث. غير أنه ما يستدعي القول: إنه-ومهما تكن من مخارج للشعراء في ما يظهر في شعرهم من اختلالات عَروضيّة- لا غنى لشاعرٍ، كائنًا من كان، عن علم العَروض، كما لا غنى لموسيقي عن علم الموسيقى.

نعم قد لا يكون علينا أن نذهب مذهب الشاعر (شوقي بزيع) في تتبّع الأخطاء، ولكن- في المقابل- لا يمكن التسليم بمذهب الناقدة (ديمة الشكر) في القول إن (درويشًا) لا يخطئ. ولقد عاود بزيع الكرّة في مقال آخر، بعنوان "الشاعر لا يخطئ.. لكن الأخطاء كبيرة"، مؤكّدًا خطأً سبق أن أشار إليه، وهو ما ورد في مطبوعة ديوان (درويش) الأخير، إذ يقول:

> "أشرتُ إلى خطأ عَروضي آخر يرد في قصيدة «كلمات» وفي سياق القول المنسوب إلى الشاعر: «أتت أختي قبل أختي/ يا سنونوةً في الرحلة/ لم أذهب بعيدًا»، وهو ما يخرج عن سياق بحر الرَّمَل ووحدته فاعلاتن. ثم

تردّ ديمة بالقول: إن علينا تشديد واو (سنونوة) الثانية، ووضع فتحة على التاء المربوطة لكي يستقيم الوزن. ولا أدري كيف تأتّى للكاتبة هذا المخرج، خصوصاً وقد ذكرت أن ما أناقشه هو النص المطبوع الذي يضع فتحتين اثنتين فوق تاء (سنونوة) المربوطة مما يفضي إلى خلل وزني واضح. وإذا سلّمنا مع ديمة بتشديد واو (سنونوة) الثانية كنوع من الاجتهاد الفضفاض، فإن الاكتفاء بفتحة واحدة، أو حتى بضمة فوق التاء المربوطة، يقع تحت باب الخطأ النحوي حيث لا يجوز لنا القول «يا رجلَ في البيت»، على سبيل المثل.[1]

على أن الحقّ في هذه المحاكمات بين شاعر وناقدة يبدو مع (ديمة الشكر) فيما ذهبت إليه، في هذه النقطة تحديداً: فصواب المقطع: «أنتِ أختي قبل أختي/ يا سنونوةُ في الرحلة/ لم أذهب بعيداً». إذ، أولاً، الجملة هي: "أنتِ أختي"، لا "أنت أختي"، كما ورد في مقال (بزيع). وثانياً، من سبق له أن سمع (درويشاً) وهو يلقي شعره يعرف أنه ينطق "سنونوة" بتشديد الواو الأخيرة. فليس إذن باجتهاد فضفاض من ديمة الشكر، بصرف النظر عن المخطوطة التي قالت إنها بين يديها[2]. أمّا قول بزيع: "إن الاكتفاء بفتحة

---

(١) - صحيفة "الحياة"، الجمعة ٣/ ٤/ ٢٠٠٩، ص٣٤.

(٢) - على أن (درويشاً) لا ينجو من الخطأ اللغويّ في إلقاء شعره، وهو ما قد يؤثّر في الوزن، فهو على سبيل المثال في قصيدته "مختارات من خطاب الديكتاتور العربي"، ينطق "تُبّاً": "تَبّاً"، بضمّ التاء، ولعلّه ما لم يُسمع بمثله إلاّ منه! كما ينطق "نَحْوِيّ" - نسبة إلى علم النحو - : "نَحَوِيّ"، على طريقة العوامّ في نطق الكلمة. وهي أخطاء لا ينجو منها الناس، ولكن الشاعر حرفته الحروف واللغة، وحريّ به أن يكون حُجّةً في مادة فنّ يشتغل به. وهذا يلفتنا إلى الإشكاليات

واحدة، أو حتى بضمة فوق التاء المربوطة، يقع تحت باب الخطأ النحوي؛ حيث لا يجوز لنا القول «يا رجلَ في البيت»، فلا وجه له، إلاّ من حيث إن الأصل ضمّ التاء- لا فتحها، كما قالت ديمة- لأن الكلمة أُجريت هنا مجرى المنادى المفرد العلم؛ فدرويش قد استخدم اسم سنونوة كعلَم على مؤنّث عاقل؛ ألم يقل: "أنتِ أختي قبل أختي/ يا سنونوةُ في الرحلة"، فمنعَها من الصرف. و(ابن مالك) يقول في الممنوع من الصرف:

كذا مؤنّثٌ بهاءٍ مُطلَقًا ...

قال (ابن عقيل) في شرحه: "ومما يُمنع صرفه أيضًا العلميّة والتأنيث. فإن كان العلَم مؤنثًا بالهاء امتنع من الصرف مطلقًا، أي سواء كان علَمًا لمذكّر كطلحة، أو لمؤنث، كفاطمة." (١)

أمّا الخلل الآخر الذي يسجّله بزيع، فقول درويش في قصيدة "كلمات": "كلمات كلمات... تسقط الأوراق/ أوراق البتولا شاحبات/ ووحيدات على خاصرة الشارع/ ذلك الشارع المهجور منذ انتهت الحرب/ ونام الشرويّون الودودون على أرصفة المدن الكبرى": إذ يعلّق بزيع بقوله: "ثمّة خلل عَروضيّ قائم عند نهاية النص حيث يرد بعد (ـد على أر) المعادلة لتفعيلة (فاعلاتن)، (صفتل مدنل كبرى) وهو خروج واضح على تفعيلة الرَّمَل ينبغي التحقّق منه في المخطوط." فأقولُ: لسنا في حاجة مخطوط: فالراجح أن كلمة ساقطة، وهي حرف الجرّ "في"، من عبارة: "على أرصفة في المدن

ـــــــ الجمّة التي ما زالت تعتور قرّاء العربيّة لعدم دخول الحركات- من ضمّ وكسر وفتح وسكون- في حروف الأبجديّة العربيّة، وإهمال الكُتّاب الالتزام بشكل الكلمات، المُشكِلة على الأقلّ، مع تيسّر ذلك الآن بوسائل الطباعة الإلكترونيّة.

(١)- ابن عقيل، (د.ت)، شرح ابن عقيل، تح. محمّد محيي الدين عبدالحميد (مصر: ؟)، ٢: ٣٢١.

الكبرى". ومهما يكن من شيء، فدرويش أكبر من تلك الهنات التي تحدث في مطبوعات دواوين الأحياء، ناهيك عن الأموات. ولقد تبرّأ (رياض الريّس) ممّا حدث، ملقيًا التبعة على (إلياس خوري)، ولجنة أصدقاء الشاعر، الذين لم يسمحوا بالاطّلاع على مخطوطة ديوان درويش. إلاّ أننا لا نتفق مع (الريّس) فيما ذهب إليه من أن ما أشير إليه من أخطاء حروفيّة "تسيء إلى سمعة الشاعر، وتعدّ معيبة في حقّه": إذ لو كانت مثل تلك الملحوظات تسيء إلى سمعة الشعراء، لسقط الشعراء جميعًا؛ ولاسيما أن بعضها- كما رأينا- أخطاء مطبعيّة، أو لسقطٍ محتمل، أو لعدم ضبط بالشكل. غير أن ممّا قاله الريّس أيضًا، ويبعث على التوقّف: أن "ليس في الديوان الأخير المنشور أيّ خطأ لغويّ أو طباعيّ أو ما شابه ذلك... وقد يتساءل القارئ لماذا لم يتعرّض أيّ ديوان من دواوين محمود درويش السابقة، التي نُشرت حتى الآن، إلى هذا الكمّ من الأخطاء؟ الجواب أن الشاعر الراحل كان يرسل لنا مخطوطاته بخطّ يده (المجموعة الكاملة موجودة لدينا)، وكنّا نتبادل الآراء بشأن العديد من الأمور اللغويّة التي كانت ترد في النصّ الأصليّ، وكان الشاعر الكبير يتقبّل ذلك بكلّ تواضع ورحابة صدر. بعكس ما حصل بعد رحيله من قِبَل من تولّى مسؤوليّة التحرير والتبويب والإعداد... ستقوم (شركة رياض الريس للكتب والنشر) بإعادة طباعة ديوان محمود درويش الأخير في طبعة جديدة بعد إعادة النظر في نصوصه، بناءً على خبرتها في كتابات الشاعر وملاحظات الشعراء والنقاد."[1] وهنا نقطتان محلّ نظر: الأولى، القول بأن

---

(١) - صحيفة "الحياة"، م.ن.

المنشور لا أخطاء فيه. وهو ما قد يُفهم على أساس أن المنشور مطابق لما ورد إلى دار النشر، لا على أساس خلوّه بتاتًا من الأخطاء. أمّا النقطة الأخرى الملبسة، فالقول: "إن الشاعر كان يرسل مخطوطاته وكان ودار النشر يتبادلان الآراء بشأن العديد من الأمور اللغويّة التي كانت ترد في النصّ الأصلي، وكان الشاعر الكبير يتقبّل ذلك بكلّ تواضع ورحابة صدر!" وتبدو في هذا إساءة أشدّ إلى الشاعر؛ حين يُقال إن الدار كانت تتفاوض معه بشأن العديد من الأمور اللغويّة الواردة في نصّه، وكان يتقبّل ذلك بكلّ تواضع ورحابة صدر! فمن يقوم إذن على عمل الشاعر، وينقّحه، ويتحمّل مسؤوليّة كلّ ما يرد فيه؟ الشاعر، أم الناشر، أم بالتعاون؟!

في كلّ حال، ما وددنا الخلوص إليه من هذا العرض النموذجيّ لما يمكن أن يقع فيه الشعراء هو أن الشاعر الحديث لا يُعفى بحال من الأحوال عن التقاعس عن الإحاطة بعلم يتعلّق بأدوات فنّه، من عروض وغير عروض، بدعوى التعويل على سليقته الجبّارة، وموهبته الخارقة للعادة، وإحساسه بالسيطرة على فنّه، كما لا ينبغي له أيضًا أن يعوّل على طابع أو ناشر في القيام على إبداعه، وإلاّ بات في مهبّ من لا يعنيهم من شأن اللغة والأدب إلاّ التسويق والمتاجرة باسمهما، ولو على حسابهما.

٥ ـ قصيدة النثر العربيّة :

يقول محمود درويش في الذكرى الأربعين لرحيل محمّد الماغوط، المقامة احتفاليّتها في دار الأوبرا، دمشق: "هو فضيحة شعرنا. فعندما كانت الريادة الشّعريّة العربيّة تخوض معركتها حول الوزن، وتقطّعه إلى وحدات إيقاعيّة تقليديّة المرجعيّة، وتبحث عن موقعٍ جديدٍ لقيلولة القافية: في آخر السطر أم في أوّله... في منتصف المقطع أم في مقعدٍ على الرصيف، وتستنجد بالأساطير وتحار بين التصوير والتعبير. كان محمّد الماغوط يعثر على الشّعر في مكانٍ آخر. كان يتشظّى ويجمع الشظايا بأصابع محترقة، ويسوق الأضداد إلى لقاءات متوتّرة. كان يُدرك العالم بحواسّه، ويُصغي إلى حواسّه وهي تُملي على لغته عفويّتها المحنّكة فتقول المدهش والمفاجئ. كانت حسّيّته المرهفة هي دليله إلى معرفة الشّعر... هذا الحدث الغامض الذي لا نعرف كيف يحدث ومتى. انقضّ على المشهد الشّعريّ بحياء عذراء وقوّة طاغية، بلا نظريّة وبلا وزن وقافية. جاء بنصٍّ ساخنٍ ومختلف لا يسمّيه نثرًا ولا شعرًا، فشهق الجميع: هذا شعر. لأن قوّة الشّعريّة فيه وغرائبيّة الصور المشعّة فيه، وعناق الخاصّ والعامّ فيه، وفرادة الهامشيّ فيه، وخلوّه من تقاليد النُّظُم المتأصّلة فينا، قد أرغمنا على إعادة النظر في مفهوم الشّعر الذي لا يستقرّ على حال، لأن جدّة الإبداع تدفع النظريّة إلى الشك بيقينها الجامد." ويضيف درويش: "لم يختلف اثنان على شاعريّة الماغوط، لا التقليديّ ولا الحداثيّ، ولا مَن يودّ القفز إلى ما بعد الحداثة. حجّتهم هي أن الماغوط استثناء، استثناء لا يُدرج في سياق الخلاف حول الخيارات الشّعريّة. لكنها حجّة قد تكون مخاتلة: فما هي قيمة الشاعر

إذا لم يكن استثناءً دائمًا وخروجًا عن السائد والمألوف؟ لذلك، فنحن لا نستطيع أن نحبّ قصيدة الماغوط ونرفض قصيدة النثر التي كان أحد مؤسّسيها الأكثر موهبة. وإذا كانت تعاني من شيوع الفوضى والركاكة وتشابه الرمال، على أيدي الكثيرين من كتّابها، فإن قصيدة الوزن تعاني أيضًا من هذه الأعراض، الأزمة إذن ليست أزمة الخيار الشّعريّ، بل هي أزمة الموهبة، أزمة الذات الكاتبة. فنحن القراء لا نبحث في القصيدة إلاّ عن الشّعر، عن تحقّق الشّعريّة في القصيدة. سرّ الماغوط هو سرّ الموهبة الفطريّة. لقد عثر على كنوز الشّعر في طين الحياة. جعل من تجربته في السجن تجربة وجوديّة. وصاغ من قسوة البؤس والحرمان جماليّات شعريّة، وآليّة دفاع شعريّ عن الحياة في وجه ما يجعلها عبئًا على الأحياء."(١)

هكذا تحدّث درويش. هذا في وقتٍ لا يرضى ضميره الشّعريّ بأن يسمّي نثره الشاعريّ هو شعرًا، بل ينصّ على أن عملاً من أعماله- كـ"في حضرة الغياب"- مجرّد نصّ، لا شعر، وإن جاء مكتنزًا بالشّعر والشاعريّة الفائقة. "في حضرة الغياب" ذلك النصّ السرديّ الشّعريّ، الذي يطلقه الذات الكاتبة، في حضرة غيابها- أو عمائها- إذ تتشعب إلى شطيّتين، تتناجيان عبر مونولوج داخليّ يحكي سيرةً وجوديّة، تجوس خلال معاناة درويش الفلسطينيّة، شاعرًا، وإنسانًا، ووطنًا، وهويّة. يرتضي درويش تسمية نصّه نصًّا، بنقيض ما يفعل أدونيس، غير متردّد، في نعت بعض خواطره النثريّة- من قبيل "جَذْرُ السّوْسَن"- بـ"قصيدة". ومن تلك القصيدة الأدونيسيّة، وهو يصوّر رحلته إلى (حلبجة) بكُردستان:

(١)- كما جاء في صحيفة "الحياة"، ٢٢/ ٥/ ٢٠٠٦.

"... لم تعد بناية الأمن الأحمر، بفعل هذا الرّواق، مجرّد كهوفٍ تغصّ بأجسامٍ عُلّقت أو صُلِبَت أو مُزّقت. تحوّلت- صارت عملاً فنّياً لتمجيد الإنسان، ومنارةً لأخلاق العمل والنّضال.

كان الرواق ممرًّا مفتوحًا على العذاب، وصار اليوم، بفعل الفنّ، رواقًا مفتوحًا على الحريّة. وكلّ ما كان رمزًا للموت أصبح رمزًا للحياة: أدوات التعذيب، زنازينه، مكبّرات الصوت، أجهزة التّسجيل الصوتيّ التي تبثّ أصوات الأطفال والنساء والشيوخ، المدافع والرشاشات، إضافةً إلى هدير الطائرات.

وقال مهندس الرواق: لم يكتمل التسجيل بعد. وسوف توضع في الزوايا تماثيل وهياكل تقول: هو ذا الطغيان والبطش، هو ذا الدمار والعذاب. هكذا، تدخل الآن إلى بناية الأمن الأحمر، كأنك تدخل إلى بيت للفنّ.

الكرديّ مبعثرٌ في الآخر (أذلك انتصارٌ أم انكسارٌ؟) سواء كان التاريخ هو الذي يبعثره، أو كانت القوميّات والعصبيّات والخرائط والسياسات.

الكرديّ آخرُ لذواتٍ متعدّدة- عربيّة، تركيّة، فارسيّة (أذلك امتلاءٌ أم فراغ؟) كلٌّ منها تحاول أن تنفيه..." [١]

....

أ فشعر هذا؟!

أ ويسمّى هذا النثر القراح قصيدة؟!

---

(١) - صحيفة "الحياة"، الخميس ٤ يونيو ٢٠٠٩، العدد ١٦٨٦٢، ص٢٩.

هذه مأساة حين يُعدّ هذا النثر- الأقلّ من فنّي- شعرًا، بل حين ينعته قائله نفسه بالقصائد، وهو الذي يرى نفسه صاحب رؤية شعريّة، ثم حين يأتي من ينعته عن مثل هذا التعبير الإنشائيّ بالشاعر العربيّ الكبير، بل بالشاعر العالميّ! وهنا مفترق ذوقٍ فنّي ووعي نقديّ. وشَرَفُ المعنى، ومأسويّة القضية- كقضيّة كردستان- لا يصنعان شعرًا، كما عبّر النقد العربيّ منذ زمنٍ قديم، ناهيك عن أن يسوّغا إلغاء الملامح الفارقة بين الأجناس الأدبيّة!

أمّا كلام درويش السالف حول الماغوط، فهو- بطبيعة الحال- بيانٌ شاعريّ، وارد في تأبين، وهو قصيدة نثرٍ أخرى عن كاتب قصيدة نثر، تقمّص فيها درويش مسوح المنظِّر- الذي لا يزمن، حتى هو، بنظريّته- فلم يَخرج علينا إلاّ بالشظايا. ولا يعوّل على مثل ذلك من كلام الشعراء، الانفعاليّ، في تحديد ماهيّات النصوص والأشكال الفنّيّة: فهو كلام في كلام عابر! لكنها تتّضح في خطاب درويش جملة مفارقات، منها: الهمّ الحزبيّ، القمين بشاعرٍ حزبيّ كدرويش: فالعالَم لديه ينقسم إلى "فسطاطين"، (أيضًا!): تقليديّ، وحداثيّ، ولا ثالث لهما. والتقليديّ لديه: هو مَن كانت مرجعيّته نظام القصيدة العربيّة، كأن كلّ عربيّ تخلّفٌ، ورجعيّةٌ، وتقليد، هكذا (ضربة درويش)! وكأن المبدأ أن مصطلح (التقليد) لا ينصرف حينما يُطلق إلاّ لما هو عربيّ، وأمّا تقليد الغربيّ- وإن كان ماضيًا جدًّا، ولو منذ الإغريق أو اللاتين أو ما قبلهم- فجوهر التجديد والتحديث، وربما كان ما بعد حداثة!

وبذا لا غرابة أن يُصبح من "يتشظّى ويجمع الشظايا" نموذج الحداثيّ المثاليّ! مع أن ليس هناك في التاريخ كلّه شكلٌ فنّيّ يُعرف بأنه ذلك الفنّ

الذي: "يتشظى ويجمع الشظايا": لأن كلّ شكلٍ فنّي هو نظام بالضرورة، وكلّ شكلٍ فنّي هو امتداد لسلالة من الإنجازات، ورصيد من الإبداع، وكلّ شكلٍ فنّيّ هو انبثاق من تجربةٍ إنسانيّة مستمرّة، لها قوانينها. وتجديد تلك التجربة إنما هو تجديد لفنيّاتها من خلالها، لا بالخروج عليها. وتلك هي معضلة بعض مدّعي التجديد بعامّة، من حيث هم نماذج صارخة للاغتراب عن بيئتهم الثقافيّة، لجهل معظمهم باللغة العربيّة، لا في دقائقها بل في أوّليّاتها، فضلاً عن الجهل المطبق بالشّعر العربيّ وبالتراث. ولا يستقيم تجديد ولا تحديث لأحد بتلك المؤهّلات الهشّة في أيّ فنٍّ من الفنون. ذلك أن التجديد في الأدب والثقافة لا يتأتى إلاّ من داخلهما، بعد العلم بهما، العميق والشامل. وذلك ما ميّز المجدّدين كافّة في كلّ المعارف والفنون. وجهل التراث لا يشمل أمثال أدونيس، ناهيك عن أضراب درويش، بطبيعة الحال. غير أن تنظيرات أمثال هؤلاء- التي لها همومها الأيديولوجيّة الطاغية على ضرورات التأصيل الفنّيّ- تفتح الأبواب للعبث المطلق في المفاهيم والكتابات لدى جيلٍ منقطعٍ مغتربٍ عن مقوّمات لغته وهويّته.

إن معظم حداثيّينا- للأسف- هاربون من وجه اللغة العربيّة وآدابها، جهلاً وعيًا وعجزًا. وبعضهم إلى ذلك أجهل بما لدى الآخر، لغةً وإبداعًا وتاريخًا. فأنّى لهم الإنتاج السويّ، فضلاً عن مزاعم تجديد الأدب العربيّ؟! وشاعر كمحمّد الماغوط قد لا تنطبق عليه حالة أولئك الهاربين، إلاّ أن السؤال يظلّ: ..وما البديل الشّعريّ الذي أبدعه الماغوط سوى نثرٍ شاعريّ، ابن عربي، والحلاّج، والنفّري كانوا فيه أفضل شاعريّة منه ألف مرّة ومرّة؟ إلاّ أنهم لم يتجرّؤوا قط على تسمية كتاباتهم شعرًا. وما الجديد، أو الحداثيّ في ترك القافية التي كانت- بحسب تصوير

درويش- تبحث عن موقعٍ جديدٍ لقيلولتها: "في آخر السطر أم في أوّله، في منتصف المقطع أم في مقعدٍ على الرصيف"؟! ما الجديد في هذا؟ لقد كانت ملحمة كلكامش- قبل أكثر من أربعة آلاف عام، أي قبل الميلاد بقرابة ٢٠٠٠ سنة، وهي من أقدم ملاحم العالم الشّعريّة المعروفة إن لم تكن أقدمها- تفعل ذلك! فجاءت شعرًا مرسَلاً، غير مقفّى. أفتلك حداثة، أم بدائيّة؟ أم أن العودة إلى البدائيّة (مبنًى)، والرجوع إلى التخلّف (معنًى)، والتحلّل من القيَم ومقوّمات الإنجاز الشّعريّ (هندسةً وفنًّا)، بل تحويل الشّعر إلى نثرٍ (جنسًا)، يغدو تجديدًا منشودًا، وتطويرًا مأثورًا، يشار إليه بالبنان.. آخر الزمان؟!

أجل، لقد كان كلكامش حداثيًّا، إذن، قبل ٤٠٠٠ عام، وربما كان ما بعد حداثيّ: لأنه كتب شعرًا مرسَلاً من القوافي- أسطوريًّا، تطبق عليه مواصفات (الحداثة بلا حداثة): الشكلانيّة، والأسطرة، والغموض، والتطاول على المقدّس، والتحرّش بالمحرّم، والهذيانيّة أحيانًا واللا معنى!

وقد استعاد درويش في خطبة تأبينه للماغوط المشار إليها قوله في "أثر الفراشة"[1]- أو ربما كان العكس، بالنظر إلى أن الخطبة كانت في ٢٠٠٦ والمجموعة إنما نُشرتْ في ٢٠٠٨- :

"الشّعر... ما هو؟ هو الكلام الذي نقول حين نسمعه أو نقرؤه: هذا شعرا! ولا نحتاج إلى برهان."

---

(1) - ٢٢٦. من نصٍ بعنوان "نيت القصيد".

وهو تعريف، إن لم يكتسب دلالته الحقيقيّة في لغة شعريّة مجازيّة، فقد أكسبه الشاعر دلالته تلك في لغةٍ أخرى: نثريّة خطابيّة. ما يدلّ على أن ذلك هو تصوّره الذهنيّ لحقيقة الشِّعر. وهكذا، فبعد أن كان التعريف التقليديّ المخلّ بأن الشِّعر "الكلام الموزون المقفّى ذو المعنى"، بات الشِّعر: محض "الكلام الذي نقول حين نسمعه أو نقرؤه: هذا شعر! ولا نحتاج إلى برهان"! وهي رؤية لا يمثّل فيها قول درويش هاهنا إلاّ صوت الذائقة في تمييز الشِّعريّ من غير الشِّعري. أي أن الفارز قد انتهى إلى الذائقة والاستمزاج الانطباعيّ، بصرف النظر عن المقوّمات التكوينيّة فيما ينتمي إلى جنسٍ اسمه الشِّعر.

وهذا الضلال الذوقيّ المبين يعيدنا إلى الذائقة الانطباعيّة العاميّة. ذلك أن كثيرًا من الإحساس الذي يخامرنا لما نتوهّمه شعرًا قد يتولّد عن شعريّة خطابيّة، أو لمثيرٍ أيديولوجيّ، أو شعبويّ، أو لمستفزٍّ غرائزيّ. ولا ينجو من مثل ذلك كبار الشعراء، نتيجة الخلط في وادٍ واحد بين طَرب الشِّعريّة وطَرب الشِّعر، بوصفه جنسًا أدبيًّا ذا هويّة. ولهذا كثيرًا ما تستدرجنا شعريّات أخرى، تثقل كاهل الشِّعر، وليست منه. ولقد فَطن القدماء من النقّاد إلى هذا المنزلق، فنفوا- على سبيل المثال- أن يكون شَرَف المعنى معيارًا لجودة الشِّعر؛ فالمعاني مطروحة في الطريق، حسب (الجاحظ، - ٨٦٨م) [1]، في قوله المشهور: "وذهب الشَّيخُ إلى استحسانِ المعنى. والمعاني مطروحةٌ في الطريق، يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويّ والقرويّ، والمدنيّ، وإنّما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة

(١) - (١٩٦٥)، *الحيوان*، تح عبد السلام محمّد هارون (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي)، ٣: ١٣١- ١٣٢.

المخرج، وكثرة الماء، وفي صحةُ الطبع، وجَودَة السَّبك، فإنما الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير." وعقَّب (عبدالقاهر الجرجاني؛ - ١٠٧٨/ ١٠٨١م) [1]على ذلك بقوله: "واعلم أنهم لم يَعيبوا تقديمَ الكلام بمعناه من حيث جَهلوا أن المعنى إذا كان أدبًا وحكمةً، وكان غريبًا نادرًا، فهو أشرف ممّا ليس كذلك، بل عابوه من حيث كان من حُكم مَن قَضَى في جنس من الأجناس بفضلٍ أو نقصٍ، أن لا يَعتبر في قضيّته تلك إلاّ الأوصاف التي تخُصّ ذلك الجنس، وترجع إلى حقيقته، وأن لا ينظر فيها إلى جنسٍ آخر، وإن كان من الأوّل بسبيل، أو متّصلاً به اتّصال ما لا ينفكّ منه. ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضّة والذهب يصاغ منهما خاتمٌ أو سوار. فكما أن مُحالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك مُحال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرّد معناه. وكما أنّا لو فضّلنا خاتمًا على خاتمٍ، بأن تكون فضّة هذا أجود، أو فَصُّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتًا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون ذلك تفضيلاً له من حيث هو شعرٌ وكلام. وهذا قاطعٌ فاعرفه."

وفي هذا المروّج له من الشّعر (اللا شعر) في العصر الحديث، كتابة وتنظيرًا، استسهالٌ، لم يسبق له مثيل، للقيمة الشّعريّة، وتبسيطٌ مطلق

---

(١) - (١٩٨٤)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمّد شاكر (القاهرة: مكتبة الخانجي)، ٢٥٤- ٢٥٥.

لعمليّتي الإنشاء والتلقّي، وخلطٌ بين مفهوم (الشِّعريّة) و(جنس الشِّعر)، بوصف الأخير نوعًا ذا خصائص، لا يمكن أن يكون مقبولاً الحُكم بتحقّقه هكذا استنادًا إلى محض الاستحسان والطَّرَب. والاستحسان والطَّرَب شعوران تتولّد منهما بشعريّة النثر ألوان شتّى. وهما شعوران يتفاوت الناس فيهما، كما بيّن (بشّار بن بُرد) منذ القِدَم، في قصّة أبياته لجارته ربابة، ذات البيض والدجاج، مقابل أبياته لأعرابي أو حضري. لكنهما شعوران لا يكفيان بحال في الحُكم النقديّ. وهذا ما ألمح إليه (ابن حمدون، - ١١٦٧م) في "التذكرة الحمدونيّة"، ناقدًا احتجاج بشّار. إن التلقّي عالمٌ لا يُرتكنُ إليه بإطلاق في تحديد المستويات الأدبيّة ناهيك عن تحديد الماهيّات الأدبيّة.

وبذا فإن حركات التجديد والتجاوز وتوسيع تخوم فنٍّ من الفنون لا تعني بحال من الأحوال نسف قواعد ذلك الفنّ وأصوله. فلكلّ فنٍّ من ذلك ما يحفظ عليه هويّته، حتى في فنون اللَّعِب المحض، وإلاّ لم تَعُد لُعبةً ذات استقلالٍ عن الأخرى أو تميّزٍ عنها. وعليه، فلئن صحّ القول إن الشِّعر نوعٌ من اللَّعِب بالكلمات، بمفهوم اللَّعِب لدى الفيلسوف الألماني (جَدامر Gadamer، - ٢٠٠٢)، أي في إطار المعنى الفنّي والجماليّ، فإن لكلّ (لُعبة) أصولها، وإلاّ أصبحت (عَبَثًا)، لا (لَعِبًا) [1]. وما خلطُ الشِّعر بالنثر، إذن، والتخلّي عن قواعد القصيدة النوعيّة وأركان بنائها، من التجديد في شيء، بل هو العَبَث، والتلهّي بالكلمات، في استخفاف بالشِّعر والمتلقّي معًا.

---

(١) - يمكن في هذا الاطلاع على كتاب: سلطان، فارغا، (يونيو ٢٠١٠)، **الألعاب في النظريّة الأدبيّة**، ترجمة: عثمان الجبالي، (الرياض: كتاب المجلّة العربيّة).

أن "يشهق الجميع: هذا شعر؛ لأن قوّة الشّعريّة فيه" - كما يصوّر محمود درويش- ذلك لا يعني أنه قد بات: شعرًا، بمعنى الجنس الأدبيّ المخصوص. قصارى ما يعنيه أنه: نثرٌ شاعريّ، جميلٌ مثير، شهقوا لحضوره، كما شهق مَن قبلهم، وتواجد، وفنّيّ؛ لقوّة الشّعريّة الصارخة في إشراقات الصوفيّة أو غيرهم ممّن استعملوا اللغة على ذلك النحو. و"الشّهقة" عمليّة نسبيّة، وهي بحسب الشاهق، وليست في النهاية بمعيار الشّعر بالضرورة- بوصفه جنسًا أدبيًّا- إلاّ لدى شاعر تورّط في مقامٍ تأبينيّ!

إن "الشّهقة" قد تنشأ عن تلقّي النثر أحيانًا أكثر من الشّعر. ولكنه احتقار النثر الأزليّ، الذي لا يرى النثر جديرًا حتى بشَهقة. أمّا المنطق المبتذل، الذاهب إلى: أنه ما دامت قصيدة الوزن تعاني الفوضى والركاكة وتشابه الرمال، فكلّ الفوضى والركاكة وتشابه الرمال مغتفرة لقصيدة النثر، بل إن هذا دليل على أن قصيدة النثر هي قصيدة شعر- - وكأن الفوضى والركاكة وتشابه الرمال خصائص نثريّة، فإذا انتفت في نصّ، كنصوص الماغوط- بحسب زعم درويش- فقد استحقّ النصّ أن يسمّى شعرًا- - أمّا منطقٌ فوضويٌّ كهذا، فخَلْطٌ، وتلاعب، وفهلوةٌ شعريّة، تُطرب، لكنه لا يستقيم بها منطق فنّيّ. نعم "نحن القراء لا نبحث في القصيدة إلاّ عن الشّعر"، ولكن قصيدة النثر ليست شعرًا أصلاً، ولا تطويرًا للشّعر، ولا تجديدًا فيه. وإنما هي تجربة نثريّة، واسمها (قصيدة نثر) لا (قصيدة شعر). فكيف يُجَدِّدُ الشّعرُ عبر النثر؟! إن غلاة المتعصبين لقصيدة النثر واقعون في ورطة المصطلح نفسه، الذي كان عليه مآخذ في ما مضى لأنه مصطلح أعرج، وعرجه يتعلّق بصدره، "قصيدة"، ثم هم اليوم لم يعودوا يعترفون بتلفيق المصطلح من

مفردتين ذاتي دلالتين متنافرتين، بل اشرأب مسعاهم الفوضويّ إلى إنكار عجزه: "نثر"، ليُسقطوا هذا المضاف إليه؛ كي يسمّوا هذا النوع من النصوص "قصيدة شعر"، لا "قصيدة نثر"! وهذا تطوّر سافر الافتراء، اصطلاحيًا ونوعيًا معًا؛ من حيث هم لم يعودوا يحترمون الدلالة اللغويّة لكلمة "نثر": بل يطمحون إلى غسل تلك الدلالة من العقول والذائقة، ليقولوا إن "النثر" لم يعد يعني "النثر"، بل صار يعني "الشّعر"، ولا شيء غير الشّعر. وهي هلوسة مصطلحيّة لغويّة، لم تَعُد تستهدف الجنس الأدبيّ وحده بل تستهدف الدلالات اللغويّة أيضًا. وهكذا لم يُكتف بالتضليل المصطلحيّ، ولا بالتزييف النظريّ، ولا بالهرطقة النقديّة، ولا بالاضطراب الذوقيّ، إنتاجًا وحُكمًا، وإنما وصلنا إلى درجة العَبَث اللغويّ لتمرير أيّ شيء باسم شيء آخر، عن طريق استخدام المفردات اللغويّة بنقائض معانيها!

بل من يملك البرهنة العلميّة التاريخيّة على أن قصيدة النثر- عند التمحيص- تطويرٌ للنثر العربيّ نفسه أو تجديد فيه، فضلاً عن أن يكون فيها أيّ ابتكار؟! ذلك أن نماذجها كانت موجودة منذ أكثر من ألف عام، أي منذ العصر العباسيّ! غير أن هناك من لا يقرأ التراث، ولا يعرف التراث، وذلك شأنه: فإذا هو يظنّ أن الأدب العربيّ لم يولد إلاّ على يديه الكريمتين ومن بنات كلماته! وليس العجب من هؤلاء، فهم من أهل الأعذار، لكن العجب كلّ العجب ممّن هو على اطّلاع على التراث النثريّ العربيّ ومع ذلك يزعم أن قصيدة النثر تجربةٌ جديدةٌ وُلدت في القرن العشرين! كأنه لم يقرأ مثلاً لدى المتصوّفة أو غيرهم ما كانوا يسمّونه: المواقف، أو المخاطبات، أو المناجيات، أو الخواطر، أو الإشراقات! وهي قِطَع من الكتابات أروع أدبيةً، وأعمق رمزيّةً، وأشعر نسجًا، وأبلغ لغةً، بما

لا يقاس، من كتابات هؤلاء المتهوّكين الجُدد، التي تغلب عليها الركاكة والجهل بأبجديّات اللغة والتعبير العربيّ السليم. إن جديدهم لا يعدو إذن الجرأة على الادّعاء، ونزق التخليط في المصطلح، والاستخفاف الذهنيّ والفنّي معًا، زعمًا بأن النثر قد بات تجديدًا في الشّعر!

وإلى جانب هذه المغالطات التي تستهدف إلغاء معنى كلمة "نثر" من هذا مصطلح (قصيدة النثر)، للقول إن ما كان يُسمّى- سابقًا- "نثرًا" أصبح اليوم يعني في اللغة والأدب: "شعرًا"، فإن التساؤل لمن يقول بهذا هو عن القسم الآخر أيضًا من هذا المصطلح الأكذوبة، وهو كلمة "قصيدة".. أين "القصيدة" أصلاً في تلك النصوص؟ هل فكّر هؤلاء في معنى كلمة "قصيدة" هاهنا؟ لو فعلوا لأدركوا أن ما يُسمّى "قصيدة النثر" لا يمكن أن يُسمّى "قصيدة" أصلاً؛ لأن معنى "قصيدة" منتفٍ عنه لغويًا، ناهيك عن انتفائه فنيًّا. فـ"القصيدة" لم تسمّ بهذا الاسم في اللغة العربيّة- ولغير العربيّة ما لها- إلاّ لأن النصّ "مقصَد"، أي منغم، منظّم، مرتّل في وحدات موسيقيّة، وفي وزن مستقيم، أو ما أطلق عليه الخليلُ: بحر، كما تقدّم القول في بداية هذه الورقة في الحديث عن "مفهوم القصيدة".

إنه اسم متضارب، متناقض، مريض في ذاته، فضلاً عن طبيعة النصّ نفسه الذي سُمّي به. وهو صورة لاضطرابٍ ذهنيّ ومفاهيميّ وذوقيّ ولغويّ، ولاختلالٍ عقليّ ولوثةٍ معرفيّة، بدأت منذ تلك النصوص الفرنسيّة التخريبيّة لكلّ الأبنية، لغويّةً ونوعيّة. وقد كانت هذه "البكتيريا" النوعيّة بالأمس كامنةً في قطاعٍ هامشيّ من الأدب، ذي أبعاد فوضويّة تدميريّة، كما تحدثت (سوزان برنار) في كتابها "قصيدة النثر"، الذي تخلص- في آخر سطرٍ منه- إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشّعري،

بمقدار ما هي ثورة احتجاجٍ ونضالٍ فكريّة للإنسان ضدّ مصيره. [1]ثم تفشّت من بعد إلى جسد النقد الأدبيّ، فاكتسبت الشرعيّة، بل راحت تُقصي أيّ مقاومة أو ممانعة أو مناعة مكتسبة.

وبناء عليه، فإن صفة "قصيدة" تنتفي عن قصيدة النثر، واستخدام هذه الكلمة فيها هو محض لغوٍ، لا يعني شيئًا. وأمّا الاتكاء على المجازات التعبيريّة والتهويمات الدلاليّة فمتروك لحالات الشّعريّة، ولا موقع له من النقد. غير أن بلوانا أن قد أصبح النقّاد شعراء والشعراء نُقّادًا. وذاك عيثٌ يحول بين حلم النقد الأدبيّ أن يقترب من العلم، وأن تكون له وظيفته، وذلك حين يتحوّل النقد بدوره إلى شعر منثور، أو عاطفيّات، وتحزّبات، ينفر من منطق العقل، وقوانين اللغة، ومعايير العلم؛ لأنها تحرِمه الأهواء، ونعمة المجاملات، وتحاصر أمزجته، وتحول دون عاطفيّاته.

إنما الأفن الأكبر في هذا المخاض كلّه أن يُحصَر الإبداع في قمقم جنسٍ أدبيٍ عتيقٍ واحد، وأن تُحشر كلّ شعريّة، وكلّ موهبةٍ خلّاقة، مثيرةٍ للشهقات، في قائمةٍ واحدة وحيدة، هي: (قائمة الشّعر). هذا هو التصنيف القاتل للمواهب والإنجازات الإبداعيّة، الذي يتّهم به عشّاق قصيدة النثر من يُخرجها من الشّعر، وهم الذين يمارسون التصنيف والتحديد والحجر على أنفسهم بأنفسهم وعلى أحبّتهم، بامتيازٍ لا تتمتّع به إلا أكثر العقول انغلاقًا، حين يسوقون تلك النصوص، ويسوقون أربابها، سوقًا إلى حظيرة الشّعر وقطعان الشعراء. ذلك أن من حقّ قصيدة النثر- بقطع النظر عن دلالة المصطلح- أن تتماز عن الشّعر، لا أن تتحبس فيه. ولكن ما العمل

---

(١) - يُنظر: (١٩٩٣)، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون)، ٢٨٨.

في عقلية القطيع؟ لن يطمئن كُتّاب قصيدة النثر إلاّ إذا انضمّوا إلى قطيع الشعراء، وانضووا تحت لوائهم القديم، ومُنحوا هويّتهم الفاتنة. ظانّين أن ذلك تحققهم، وما هو في الواقع إلاّ ضياع منجزهم واختطاف هويّته النوعيّة. وتلك هي فضيحة نقدنا، بعد فضيحة شعرنا!

إن من لا علاقة له بالشِّعر، أصلاً، لا موهبة ولا حتى اكتسابًا، لا يكلّف الله نفسه إلاّ وسعها، وليس حتمًا أن يكون الناس جميعًا شعراء، ولا أن يسمّى كل خاطر شعرًا وكل خاطرة قصيدة نثر. ثمّ ينظّر لذلك من بعض أصدقاء المرضى بقصيدة النثر للزعم بحتميّة تاريخيّة بأن النثر قد صار في آخر الزمان شعرًا والشِّعر قد صار نثرًا، إلى آخر هذا العبث اللفظيّ واللعب الفنّي والتلهّي بالأفكار المائيّة. فحينما يأتينا السيّد أُنسي الحاج[1] على سبيل النموذج، ليقول، منظّرًا لقصيدة النثر: "ليس في الشِّعر ما هو نهائي، وما دام صنيع الشاعر خاضع أبدًا لتجربة الشاعر الداخليّة، فمن المستحيل الاعتقاد أن شروطًا ما وقوانين ما، أو حتى أسسًا شكليّة ما، هي شروط وقوانين وأسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال"، فإن لنا أن نقف مليًّا على أطلال هذا الكلام الستيني المغالط. وأصحابنا من طبائعهم الجميلة أن يقولوا- حينما تراجع مقولاتهم المسرنمة بلا معنى- : "آوووه... هذا كلام ستيني تجاوزه الزمن، وها هي قصيدة النثر قد أثبتت وجودها، واستوت على الجودي، والحمد لله رب العالمين"! وكأن الحقائق تسقط بالتقادم، والهراء ينهض بالسنين، وكأن التفشّي المجّاني لمادةٍ ما هو الدليل على صلاحيتها لكلّ زمانٍ ومكان،

---

(١) - (١٩٦٠)، لن، (دار مجلّة شعر)، ١٩.

ومشروعيّتها، وأبديّتها! وهنا، يبدو أن قصيدة النثر- وفق هذا الخطاب- قد باتت كبعض الأديان التي تكتسب شرعيّتها بالتقادم، فلا يعود مقبولاً الشكّ فيها، أو مناقشتها. لقد باتت دينًا، إذن، أو أيديولوجيا. أمّا العلم فلا يعترف بكلام كهذا، بل العلم يبحث في الأفكار النمطيّة المرسّخة زمنيًا أكثر ممّا يبحث في سواها، من حيث هي، أي تلك الأفكار النمطية المرسّخة، جذور الجهل، وأُسس الغفلة التاريخيّة. وما لم يقوضها البحث، ستظلّ مقدّسة، وسيظل الناس مستعبدين لها، وستحجب الحقيقة بجريمة أكذوبة قديمة، لا ينبغي أن تسقط محاكمتها بحجة التقادم. ثم لو سلّم جدلاً بشرعيّة زمنية تحقّقت لقصيدة النثر، فكم عمر ذلك الزمن؟ خمسون سنة؟ مئة سنة؟ وهل حظيت بالقبول خلال هذا العمر؟ وما مدى قبولها، وحجم جماهيريّتها؟ أليست فترة قصيرة جداً، زمنًا وجماهيرَ قرّاء؟ فأي شرعيّة اكتسبتها قصيدة النثر من هذا التاريخ الخائب الذي مرّ عليها؟! وأمرٌ آخر، يدار جدلاً مع القائلين بشرعيّة زمنية لقصيدة النثر: ما عمر القصيدة العربيّة في المقابل؟ وما حجم جماهيريّتها، قياسًا إلى حالة قصيدة النثر المشار إليها؟ فأيّ القصيدتين أولى بأن تكتسب شرعيّة البقاء، وأولى بشرعيّة الاحتجاج، سواء بالبناء على الزمن أو على قبول الناس؟ إن هي إلاّ تشبّثات بلا معنى، ولا منطق، ولا وزن، حين توزن عقلاً، أو نقداً، أو تاريخاً، أو حضوراً، تدين القائل بها وهو يحسب أنها حجته الدامغة. إلاّ أن أصحابنا عاجزون عن الاحتكام إلى ما يحفظ عليهم مصداقيّة واحدة من المصداقيّات المحتملة. فما العمل؟ هاهم أولاء يقتاتون على التنظيرات الستينيّة من القرن الماضي، في وقت تجاوز العالم المبدع الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وإن كنّا في عالمنا العربي

مغمورين في ما (قبل النهضة)، لا في ما (قبل الحداثة)! وفي وقت انتقلت فيه قصيدة النثر قد إلى ما بعد قصيدة النثر: فمن الكتابة الآن ما هو عبر النوعيّة، وهناك ما يمكن أن يسمّى "قصيدة- رواية"[1]، وهناك ما يصح أن يُدعى "قصيدة النَّثْرِيلَة"[2]، ولم تعد الأجناس الأدبية صارمة الحدود. وهذا كلام ينبغي أن يُفهم على أساس تلاقح الأجناس لإنتاج أجناس جديد، لا تلاقحها لإنتاج الأجناس نفسها، أو بالأصح الإصرار على حشر المولود الجديد ضمن هويّة الجنس القديم، وتسميته باسمه، وإن طار! كما أخذنا اليوم نشهد مراجعةً عربيّة أكثر نضجًا من ذاك الفكر الستيني، حتى من بعض أرباب مجلة شعر نفسها، والأجيال اللاحقة قد اشتقّوا طرقهم الأكثر نضجًا من سالفيهم، لغة ووعيًا، بل إن بعض شعراء قصيدة التفعيلة قد عادوا بقناعة إلى القصيدة العربيّة البيتيّة. ومن لم يُسعفه ذلك كلّه اتجه وجهته النثريّة السليمة إلى فنون كتابيّة أخرى.

---

(1) - "القصيدة- الرواية": مقترحٌ اصطلاحيٌّ للباحث لتسمية بعض النصوص الروائيّة الحديثة. استعمله في ورقة بحث بعنوان: "القصيدة- الرواية، تداخل الأجناس في بلاغيات النص المعاصر ("الحزام" لأبي دهمان، نموذجًا)"، شارك بها في المؤتمر الدوليّ الرابع للنقد الأدبيّ، برعاية الجمعية المصرية للنقد الأدبي، وتعاون جامعة عين شمس، في القاهرة، في الفترة من 1 نوفمبر إلى 5 نوفمبر 2006، وكذلك في ورقة بحث بعنوان "القيمة الكتابيّة: (قراءة في تماهي الشعريّ بالسرديّ)"، شارك بها في مؤتمر النقد الأدبيّ الثاني عشر الذي تعقده قسم اللغة العربية وآدابها بكليّة الآداب جامعة اليرموك، الأردن، في الفترة من 22- 24 يوليو 2008، إضافة إلى ما نشره حول الموضوع صحفيًا. وسيظهر ذلك في كتاب جديد للباحث، حول "الجنس الأدبي".

(2) - حول قصيدة "النَّثْرِيلَة"، انظر بحثنا: "قصيدة النَّثْرِيلَة: قراءة في البنية الإيقاعيّة لنماذج من شعر (النثر- تفعيلة)"، "مجلّة عجمان للدراسات والبحوث"، المجلّد السابع- العدد الثاني، 1429هـ- 2008م، (تصدر عن: جائزة راشد بن حميد للثقافة والعلوم، عجمان- دولة الإمارات العربيّة المتحدة)، 42- 59، وعني بها: نصوصاً تمزج بين النثر والتفعيلة.

كالقصة القصيرة جداً أو الرواية، فأبدع، متخلصًا من ديانة مجلّة الشّعر الستينيّة، التي أرادت أن تجعل الشّعر نهاية الكتابة الإبداعيّة في العالم، وأن تُشعرن كلّ شيء، وتسمّي كلّ نصّ شعراً، بشكل أو بآخر. أمّا بعض فلول هؤلاء، فما زالوا يناضلون، متغنّين بتنظيرات من القرن الماضي، ويحتفلون، ويأتمرون، ويغضبون، ويتشنّجون. وهم في الحقيقة لم يُحرموا الموهبة بالضرورة، لكنهم حُرموا البصيرة، وحُرموا الشجاعة على التخلّص من عقدة الشّعر، وهالة الشعراء، والاعتراف بأن النثر قد يكون أعظم من الشّعر، وأنهم بإصراراتهم يرتكبون حماسات غير منهجيّة بحقّ أنفسهم حينما يتقيّدون بأنهم شعراء، وأن ما يكتبون شعراً. رفعت الأقلام وجفّت العقول.

نعم، "ليس في الشّعر ما هو نهائيّ"، ولكن ذلك في "الشّعر" نفسه، وفق نظامه ونواميسه. أمّا أن ينتهي الشّعر إلى النثر، فنقول: "ليس في الشّعر ما هو نهائيّ"، فذلك كمن يُحدث أمامنا قَرْعًا ونَقْرًا وخبطًا، بطريقة عشوائيّة غريبة، ثم حين نسأله: ما هذا؟ يقول: هذه سيمفونية جديدة! وحين يقال له: لكن هذه الضوضاء لا علاقة لها بفنّ الموسيقى أصلاً، بل هي نقيضة الموسيقى من الأساس! يقول: "ليس في الموسيقى ما هو نهائيّ"! ثم كيف يقال: "ما دام صنيع الشاعر خاضعًا أبدًا لتجربة الشاعر الداخليّة، فمن المستحيل الاعتقاد في الشروط والقوانين والأُسس، خالدة أو غير خالدة"؟ فتجربة الشاعر الداخليّة، إنْ كان لا يريد أن يُخرجها إلى العالم، على سبيل التواصل الفنّي والثقافيّ، فهو حُرّ. لتبقها داخليّة إذن، ولتبق من قبيل الهذيان الحُلميّ، ولا خلاف في ذلك. أمّا وقد أراد أن تتحوّل تجربته الداخليّة إلى تجربة خارجيّة، تواصليّة، فهناك نظامٌ

وشروطٌ وأسسٌ حتميّة. ذلك أن الإنسان كائن لغويّ، وهو كائن اجتماعيّ، وكائن ثقافيّ، ولكلّ تلك الانتماءات شروطها وقوانينها وأسسها، المتواطأ عليها بين أهل اللغة والمجتمع والثقافة، فإمّا أن يتواصل المرء في نطاق تلك الانتماءات، وإلاّ فليغرّد وحده، ولنفسه، ولتبق تجربته الداخليّة المقدّسة تلك داخليّة، قابعة في سردابها الذاتيّ! إن الإنسان منذ يعي الحياة يُدرك أنه لكي يكون إنسانًا لا بُدّ له أن يخضع لشبكةٍ من الأعراف والقوانين، شاءها أم أباها، وإلاّ ظلّت تجربته كما أشرنا ذاتيّة داخليّة. لأجل هذا فإن ما يقوله أُنسي الحاج هنا هو حلم مستحيل، وهرطقة لا تستقيم على منطق عقلٍ ولا فنٍ ولا واقعٍ ولا ثقافة. ثم إذا كان "من المستحيل الاعتقاد أن شروطًا ما وقوانين ما، أو حتى أُسسًا شكليّة ما خالدة"، فما باله يخضع هو لشروط اللغة العربيّة إذن، برسمها ونحوها وصرفها وقواعدها وقوانينها الصارمة، الأشدّ وطأة من موسيقى الشِّعر؟! إنه ينفي شيئًا ويخضع لأضعاف أضعافه: فهو ينفي بإطلاق الاعتقاد بشروط ما وقوانين ما، أو حتى أُسس شكليّة ما، ويرى أن ذلك مستحيل في التجربة الشِّعرية، مؤكّدًا هذه (الما)، لنفي أيّ نظام أو شروط، إلاّ أنه في الوقت نفسه يناقض نفسه، إذ يقول بما لا يستطيعه هو وهو يكتب هذا البيان، أو وهو يكتب نصوصه؛ لأنه في ذلك يخضع لما لا حصر له من الشروط والقوانين والأُسس شكليّة وغير شكليّة. فأين ذهبت هناك الاستحالة؟! إن الاستحالة هي ما يقوله هو: من رفض الشروط والقوانين والأُسس؛ بدليل أنه مغموس فيها، ولا يستطيع التعبير نثرًا عن هذه الرؤى إلاّ من خلال ما نفاه منها! وإذن يتبيّن من هذا البيان "الهيلمانيّ" أن معضلة

المعضلات، وأسّ الإشكاليّات، فيما أريد التمرّد عليه من الشروط والقوانين والأسس، إنما هو: الموسيقى الشعريّة، لا أكثر.

إنها كلمات يراد بها التنصّل من شرط واحد مؤرّق، هو شرط العروض الصعب والموسيقى الشائكة؛ لأن ما عدا ذلك مقدور عليه إلى حدود ما، وإذن سيظلّ غير مستحيلِ الاعتقاد في أنه شرط وقانون وأسّ خالد! ويتبدّى من خلال هذا أمران جوهريّان، هما: عقليّة رافضة للنظام، وعقليّة عاجزة عن التجديد. فالأولى لا تصدر إلاّ عن مبدأ تدميريّ، أو عن نزعةٍ بدائيّة فوضويّة؛ لأن العقل البدائيّ غير نظاميّ بطبيعته، وإنْ كان راضخًا بالضرورة لنظام، من حيث إن الإفلات المطلق من نظامٍ مستحيل، وأمّا المبدأ التدميريّ فصاحبه متكلّف، يصطنع الفوضى، لكنه عدميّ المشروع، لا يُنتج إلاّ الأنقاض. وإذا كان رفض النظام كما رأينا دعوى عبثيّة؛ لأن الرافض خاضع- رغم رفضه- لنظام؛ فلا شيء في الوجود بلا نظام، فلم يبق به من داء إلاّ داء العجز المبين عن التجديد. ذلك أننا حينما نسلّم بأنه "من المستحيل الاعتقاد أن شروطًا ما وقوانين ما، أو حتى أسسًا شكليّة ما، هي شروط وقوانين وأسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال"، فذلك يقتضي تلقائيًا- وبحُكم هذا النصّ- أن هناك شروطًا ما وقوانين ما، أوحتى أسسًا شكليّة ما، هي شروط وقوانين وأسس متغيرة وغير خالدة. فأين هي في قصيدة النثر؟ وما البدائل التي أبدعها هؤلاء، لتجديد مكوّنات الشعر العربيّ أو غير العربيّ؟ لا شيء، سوى التنظير والتهويم.

إنه لمن السهل جدًا أن نتخلّى عن الشعر حينما لا نستطيع شروطه، ثم نكتب نثرًا ونلصق عليه شعار "قصائد".. فهل ذلك هو التجديد؟ نعم

ليست هناك شروط ولا قوانين ولا حتى أسس شكليّة، هي شروط وقوانين وأسس خالدة، ولكن السؤال المؤكّد: أين البدائل غير الخالدة التي أبدعها هؤلاء على مدى نصف قرن أو أكثر؟

ومن هنا فمن الواضح أن مأزق قصيدة النثر ليست تطبيقيّة فحسب، بل هي نظريّة قبل ذلك. فسيظلّ المنطلق البدهيّ أن تطوير نظامٍ فنّيّ لا يكون باجتثاثه من جذوره، ولكن بتجديده وتطويره، أو حتى باستبداله، ولكن بنظامٍ آخر من جنسه، يؤدّي وظائفه، ضمن طبيعة ذلك النوع الأدبيّ نفسه، لا بـ(لا نظام)، أو بـ(نظام نقيض)، كما يفعل هؤلاء، من عبيد الشُّعر للشِّعر (نظريًّا)، مفارقيه على محكّ (التطبيق).

وهم- إلى ما سبق- يقعون كذلك في أنماط شتّى من المغالطات التنظيريّة في دفاعهم عن مشروعهم، من ذلك ما يأتي:

١- ما يردّدونه من الاحتجاج بالجماليّ على النوعيّ: أي أنهم يحتجّون بجماليّة نصٍّ ما وشاعريّته لإقحامه في نوع الشعر، صاخبين: ها هو ذا.. الله ما أجمله وأبدعه وأعمق رمزيّاته ودلالاته! وقد يكون جميلاً حقًّا، لكنه ليس بشعر.

٢- احتماؤهم بالقول: الإبداع يعني الابتداع على غير مثالٍ سابق، لا الاحتذاء. وذلك صحيح كذلك. لكن أين الابتداع في ما يصنعون؟ إن الابتداع لا يعني الخروج عن النوع، ولكنه يعني تفجير طاقاته الكامنة فيه، واكتشاف جزره المجهولة، وإحداث استجابة جديدة نسبيّة لدى المتلقّين. هنا الابتداع، وهنا الصعوبة التي على حدّها الحدّ بين جدّ الفنّ وعبث العابثين. أما ترك النوع بالكليّة والانتقال إلى نوعٍ آخر، ففعلٌ كسول، وسلوكٌ

ادّعائيّ. هذا فضلاً عن المعرفة بأنه محض تقليدٍ بدوره لكتابات في لغات أخرى، وحداثات مغايرة في سياقات مغايرة. فهو، إذن، انتقالٌ كسولٌ من نوعٍ إلى نوعٍ، وانتقالٌ كسولٌ ولا مسؤول من ثقافةٍ إلى ثقافةٍ، وليس اكتشافًا، ولا ابتداعًا يحفر في النوع ذاته، والثقافة ذاتها، ويستنبط من أعماق تربتها الكنوز ومن بحورها اللآلئ. ولا أدلّ على هذا الفرار من الابتداع والاكتشاف من أن يكون معظم هؤلاء، منصرفين- أو بالأصح مصروفين- عن التراث منذ البدء، وعن رصيد التجربة العربيّة منذ النشأة. فما الذي سيكتشفه أمثال هؤلاء، وما الذي سيبتدعون، وما الذي سيضيفون، وهم غرباء بطبيعة الحال على هذا المجال، معرفيًّا وفنيًّا؟! إن التجديد يعني بالبداهة معرفة القديم معرفةً عميقةً وشاملةً، تبعث على اقتراع أسلوبٍ جديد. ولأجل هذا، فلا جواب عن سؤال هؤلاء، مثلاً: ما دامت موسيقيّة القصيدة العربيّة عتيقةً ومستهلكة، فلماذا لا تشمل دعاوى التجديد لديكم الموسيقى الشّعريّة نفسها، لتخرجوا على الناس بموسيقى شعريّة عذراء، لم يطمثها قبلكم إنسٌ ولا جان؟ لا إجابة هنا: بما أن هذا هو أصل المعوّقات، وهو أسّ الداء لدى هؤلاء، بل هو أصل القول بقصيدة النثر في السياق العربيّ، متمثلاً ثالوثه في الجهل بهذا العلم العربيّ، نظريًّا، والعجز عن مجاراة الشّعر العربيّ القائم عليه، تطبيقيًّا. وهناك على هذا الخواء شهاداتٌ واعترافاتٌ علنيّة، لا تدع سرًا في أنه لم يُوَجّه أكثر الملهمين بما يسمّى قصيدة النثر إلى مأواها الأخير إلاّ

إخفاقاتهم في أن يكتبوا قصيدة عربية حيّة مقبولة، وزنًا أو حتى على التفعيلة. ولتُختبر المهارات اللغويّة الأوّليّة، فإن صحّت واستجابت القرائح لنصّ من شعرنا العربيّ تذوّقًا ومعارضة، أمكن التسليم بمشروع المجدّد ما دام يمتلك الأدوات الأوّليّة، والعناصر اللازمة التي تُحقّ انتمائه لحقل الشِّعر، أمّا وهو خلو من تلك المكوِّنات، فسيظلّ محض دعيّ، طال الزمان أو قصر، فليلعب بعيداً عن فنٍّ عمره ألفا عام أو أكثر، نفى الوفا من الطفيليين على مرّ التاريخ. ذلك لأن التجديد لا ينشأ إلاّ من داخل البنية التكوينية، لا مجتلبًا من خارجها، وإلاّ بات تجديفًا لا تجديداً. والمعروف أن مجدّدي الفنون قاطبة لا يُعجزهم أن يبدعوا وفق الأنماط التقليديّة، بل هي أيسر عليهم، لكنهم يتمرّدون عليها بعد أن يتقنوها بهدف التطوير. أمّا أن يكون الأمر بالعكس، أي أن يأتي مَن يُسمي نفسه مجدّدًا وهو عاجز أصلاً عن الإتيان بمثل الأنماط التقليديّة ومحاكاة قوالبها، أو حتى فهم ما يقال فيها، بل ربما ظَهَر عييًا عن معرفة اللغة العربيّة والأساليب التعبيريّة فيها؛ فذلك برهان مسكنته، وإنْ ادّعى أنه وُلد هكذا: بشهادة حداثيّ مجدّد! المفارقة هنا أن السؤال أصبح يُطرح أحيانًا مقلوبًا، إذ يُقال: هل يستطيع الشاعر الفلانيّ كتابة قصيدة نثر؟ وكأن قصيدة النثر باتت التحدّي المؤرّق للشاعر! فيما السؤال الواجب طرحه: هل يستطيع كاتب قصيدة النثر أن يكتب قصيدة شعر، ما دام يرى نفسه شاعراً؟! هنا التحدّي الحقيقيّ لمن يتسمّى باسم شاعر، ناهيك عن اسم

مجدّد. أمّا قصيدة النثر، فلا تشكّل تحدّيًا يُذكر للشاعر على صعيد شعريّتها. ربما شكّلت تحدّيها على صعيد النثر، لكن ذلك ميدان آخر. غير أن ما تشهده الساحة الأدبيّة والنقديّة اليوم لا يخلو من قلبٍ للأوراق، وتزويرٍ للتاريخ، وتزييفٍ للحقائق، وتذويبٍ المفاهيم، وخلطٍ للشاعر بالناثر في واقعٍ أدبيٍّ معتلّ.

٢- ومن تلك المغالطات التنظيريّة، التي ما تنفكّ تصكّ الآذان أيضًا، ترديدهم التشكّي من الأثقال التي لا تحتملها كواهلهم الفرنسيّة، من شروط القصيدة العربيّة، في الوزن والقافية خاصة! ومعهم حقٌّ في ذلك، وذلك ما طرحناه آنفًا، حول تحدّيات القصيدة العربيّة لمهاراتهم. وتلك الأثقال واقعة- لا ريب فيها- على كلّ من يكلّف نفسه ما ليس في وسعها ولم يخلق له. وهي في كلّ فنٍّ من الفنون، لا في الشّعر العربيّ وحده. لكن ذلك هو التحدّي، الذي يميز الشاعر من الناثر. بيد أن الإبداع الحقيقيّ ليس في نبذ تلك الأثقال عن كواهلنا جُملةً للتخفّف منها، ولكن في ابتكار طرائق جديدة للحمل والولادة. إن للحياة ضرائب، وفي الإبداع صعوبات، وللعطاء أثمان. والأمّ التي تستثقل الحمل وتشقّ عليها الولادة، لا يمكن أن يكون الرأي، للتغلّب على ذلك كلّه، هو في إسقاط الجنين قبل أن يتخلّق، وادعاء ذلك أسلوبًا جديدًا في الإنجاب. ليكن الحملُ حملَ أنابيب، لا بأس، ولكن شريطة أن يكون الإخصاب بمكوّنات نوعيّة صحيحة، وأن يكون التمخض في النهاية عن

بشرٍ سويّ، لا عن فأر، يسمّى قصيدة نثر، أو عن نسناس، لا صلة له بالإنسان إلاّ ببعض ملامح سطحيّة باهتة!

٤- كما أن من تلك المغالطات التنظيريّة التي يتوارثونها: أن شكل القصيدة العربيّة الجاهز قد امتطاه الموهوبون شعريًا وغير الموهوبين. وفي هذا مخاتلة من وجهين: الأوّل، أن هذا الذي يحتجّون به لتبرير جريرتهم يحدث دائمًا في كلّ الفنون، فكم من الدخلاء في كلّ فنّ. غير أن هذا هو الاختبار الحقيقيّ، لا للمبدع فحسب، ولكن للجمهور المتذوّق وللنقد أيضًا. وتلك حالة مشتركة بين كلّ الأنواع الأدبيّة والفنية، بمختلف مدارسهما. بل إن قصيدة النثر نفسها، بما انسلخت منه من الشروط الفنية، هي أكبر فتح تاريخيٍّ للفوضى غير الخلاّقة، ومن ثم لامتطاء الموهوبين تعبيريًا وغير الموهوبين في أيّ شيء. وثمّة يقع محكّ التمييز بين الصحيح والزائف، ومحكّ الإبداع الصحيح، للخروج عن المألوف بحرفيّة، لا بمغادرة الساحة الفنيّة، والتهرّب من مواجهة تحدّيات قوانينها وجماهيرها. من حيث إن إبداعًا خارج الذاكرة النوعيّة هو نوع آخر، وإبداع خارج ذاكرة التلقّي العامّة النسبيّة هو تجديفٌ محكومٌ عليه بالفشل.

٥- ولتضخيم التحوّل الشعريّ الجذريّ إلى قصيدة النثر، يأتي القول: إنها إنما وُلدت اليوم لضرورات اجتماعيّة أكسبتها شرعيّتها، وأنها إفرازٌ حديث يلبّي حاجة ثقافيّة، ما كان عنها من محيص، ولو لم توجد قصيدة النثر لاستعجمنا، وعيّت بنا سُبل التعبير عن إيقاعنا العصريّ! ويا لها من ثورة أفرزت أخرى!

غير أن الواقع الذي لا ينكره إلاّ متجاهل أو مغالط أن حركات الأدب في الغرب إنما تأتي عادة مصاحبة لتحوّلات فلسفيّة واجتماعيّة وثقافيّة وحضاريّة كُبرى، ومن ثمّ فإن تلك الحُجَة حول "إيقاع العصر" ما هي إلاّ ترجمة لما يمكن أن يصدق هناك عمومًا، لا هنا. كما أن الواقع الذي لا ينكره إلاّ متجاهل أو مغالط يشهد أن هذا النوع الكتابيّ قد وُجد منذ القِدَم في التراث العربيّ، وكان إفرازًا كذلك، ويلبّي حاجات إنسانيّة، غير أن موطن الخلاف هو في تسميته الآن بغير اسمه، ونحله اسم جنسٍ أدبيّ آخر مستقرّ، وله رصيده التاريخيّ، وأعرافه الفنّيّة، وقوانينه الذوقيّة، التي تمثّل (الرصيد الفنّي Repertoire)، بحسب نظريّة فولفجانج آيزر Wolfgang Iser في "التلقّي". فالشرعيّة الوجوديّة غير جديدة، إذن، بل قد تكون أقدم من الشِّعر العربيّ نفسه، وهي إنما تمثّل حَبْوَ اللغة نحو اكتساب درجةٍ من التأثير الشعوريّ، الخارق لأعراف اللغة الاعتياديّة، ثم تكثّف حضورها على نحو بارز في كتابات شاعريّة لدى أمثال ابن عربيّ، والنفّري، وإخوان الصفا، وغيرهم. وأنت واجد في نصوص هؤلاء من الشِّعريّة أضعاف ما في أرقى نماذج ما يسمّى قصيدة النثر العربيّة حتى اليوم. ومع ذلك كان أولئك القُدماء يحترمون الاستقلال في مقوّمات كل جنسٍ أدبيّ، غير مهووسين بلقب (شاعر)، مقدّرين أن الخلفيّة المرجعيّة في تاريخ الجنس الأدبيّ أساسيّة في تقبّل النصّ واستجابات القرّاء، مهما كان النصّ منزاحًا أو متجاوزًا؛ لأن الانزياح الأدبيّ والتجاوز الفنّي لا

يعنيان بحال من الأحوال نفي طبيعة الجنس الأدبيّ ذاتها عن طبيعتها. ولذلك لم يسمّ أولئك الكتّاب نصوصهم شعرًا قط، كما يحلو لبعض معاصرينا أن يفعلوا، عجزًا وجهلاً، أو تمحّلاً وتفلسفًا! ومن هذا المنطلق، فإن شرعيّة قصيدة النثر شرعيّة وجوديّة، لا يحقّ لها أن تكون شرعيّة إلغائيّة لشرعيّات أُخَر، وذلك بالإتيان بتصنيفات تحلّ محلّ أخرى، تبعًا لتصنيفات أجناسيّة قاصرة، يصعب علينا التصديق أنها "قاصرة": لأنها "غربيّة"، وكلّ غربيّ كامل في نظرنا! نفعل ذلك لا لشيء، إلاّ لتقليد بارد، يمتثل ويتماثل، ولا يرى كينونته إلاّ في مرآة غيره!

وبناء عليه، فإن القول بأن ما حدث هو تغييرٌ، أو تجديدٌ، أو تطويرٌ للشّعر العربي، هو محض ادّعاء، يرقى إلى أن يكون تدجيلاً نقديًا ومعرفيًا، استمرّ مريره، وقد آن أن يرعوي عنه الوسن! فما من تجديد حدث ولا من جديد، بل كل ما هنالك محاكاة خالصة لشيء آخر. وليست بمحاكاة لنصوص، بل هي محاكاة لتسمية نصوص (نثريّة)- وموجودة لدى العرب منذ العصر الجاهلي- بغير أسمائها، كي يصبح الناس شعراء كافّة، ويصبح كلّ كلامٍ هلاميّ تهويميّ شعرًا، ومن هناك يُنسف الشّعر العربيّ من جذوره، مفهومًا معرفيًا (بالمعنى الإبستمولوجيّ للمفهوم، Paradigm)، وتسميةً، وماهيّة.

ولهذه الأيديولوجيّة، فإن الأمر لا يكفي فيه لدى هؤلاء إقحامُ النثر في عالم الشّعر، بل لا بُدّ من إقصاء الشّعر نفسه، وتقديم قصيدة النثر بوصفها الخيار الأوحد والأخير للشّعر

العربيّ. فعلى سبيل الشاهد، حينما نستعرض ما سُمّي "ديوان الشِّعر العربيّ في الربع الأخير من القرن العشرين، الخليج العربيّ، الجزء الأول- الكويت والبحرين-[1]، يتضح لنا ذلك، وندرك من خلاله حجم التيّار الإقصائيّ الذي يعصف بالشِّعر العربيّ الأصيل، وإلى أيّ مدى أصبح أيّ كلامٍ يُدعى شعرًا. إذ اللافت أنه باستثناء نماذج قصيرة من شعر الشاعر الكويتيّ عبدالله العتيبي، لم ترد قصيدةٌ عربيّة واحدة في تلك المجموعة، وأنه عدا بضعة مقاطع تفعيليّة، قد أُصِرّ على أن يأتي ما لا تقلّ نسبته عن ٨٠٪ من تلك المختارات مقصورًا على ذلك النوع من الخواطر والجذاذات النصوصيّة، وما قد يُشبه بعضُه القصص القصيرة جدًّا، أو في أحسن الأحوال ما يبدو محاولات شعريّة مبتدئة. ومع هذا يسمّى ذلك: "ديوان الشِّعر العربي"! فهل لم يك غيره موجودًا في الساحة الكويتيّة أو البحرينيّة في الربع الأخير من القرن العشرين؟! ولو أنه قيل: "قصيدة النثر في الربع الأخير..."، أو "من الشِّعر الحديث في الربع الأخير..."، أو نحو هذا من العنونات، المطابقة أو المقاربة لطبيعة تلك النصوص، لكان الأمر مقبولاً منهجيًا، وربما فنيًا. إلاّ أنه الإصرار كما يبدو على إلغاء الشِّعر العربيّ إعلاميًّا، وإحلال النثر محلّه، وطمس حضوره من التاريخ الحديث. وما تسمية تلك المجموعة بـ"ديوان

(١) - صادر في "كتاب في جريدة"، (الأربعاء ٥ نوفمبر ٢٠٠٨).

الشِّعر العربيّ في الربع الأخير من القرن العشرين" إلاّ نموذجَ من تحيّزات قسريّة شتّى، سيعصف بها التاريخ الباقي للشِّعر العربي!

على أن الأدب العربيّ لم يكن في حاجة إلى استعارة غربيّة، من قبيل قصيدة النثر؛ لأن المادة مألوفة لديه منذ أكثر من ألف سنة، وما حدث لا يعدو- عند التمحيص- تزويرَ اسمٍ عربيٍ باسمٍ آخر مترجم، ومصادرةَ اسمنا الحقيقيّ، بتسمية ما كنّا نسمّيه نثرًا أدبيًا: شعرًا صريحًا، لمصادرة الجنس الأدبيّ المستقرّ الذي كنّا ندعوه (الشِّعر)، محاكاةً للآخر. وهذه منتهى التبعيّة الثقافيّة، والاستلاب الحضاريّ لنماذج الآخرين. ولا غرابة- والحالة هذه- أن لم تَعُد للعربيّ شخصيّة في العالم، ولا تأثير؛ لأنه ارتضى أن يكون تابعًا، مقلّدًا، غاية حُلمه أن يذوب في كأس الآخر. وهي ظاهرة غير جديدة، إلاّ في الحقل الأدبيّ؛ إذ لا تعدو صورًا أخرى من ظواهر الانسلاخ والتقليد، كأن يغيّر أحدهم اسمه العربيّ من يوسف إلى: جوزف، أو تبدّل إحداهن اسمها من مريم إلى: ماري، كي يحلو الاسم في أفواه من شغفوهما وجدًا! وذلك كلّ ما هنالك، أو بلفظٍ آخر: تلك هي "نُفاضة الجراب"[1] الدعائيّ والادّعائيّ حول قصيدة النثر.

٦- ومن الحُجج الواهية التي تتردّد لدى مسوّقي ما يسمّونه قصيدة النثر على أنها شعر، أبًا عن جدّ، قولهم: إن النقص يعتور كلّ أشكال الشِّعر، والنماذج الضعيفة يعرفها الشِّعر العربيّ

---

(١) - استعارة من تسمية ابن الخطيب الأندلسي لأحد مؤلّفاته بـ "نُفاضة الجراب".

والتفعيليّ أيضًا. فما بالنا نصبّ جام تنقّصنا وتضعيفنا على قصيدة النثر. وهي حُجة مغالطة: لأنها تُوهم بالاعتراف بأن قصيدة النثر شعر أساسًا. وكلّما في الأمر أن هناك خلافًا فقهيًا حول جودتها، ولذلك فليس هناك نصٌ كامل الجودة، بطبيعة الحال! في تغافل عن أن جوهر الخلاف هو في الهويّة، لا في النوعيّة ودرجة الجودة: من حيث إن قصيدة النثر ناقصة شعريًا باستمرار ومعاقة باطّراد، ورداءتها تنجم عن سببٍ نوعيّ، وجوهريّ، لا لسببٍ مهاريّ، أو عَرَضيّ، وذلك السبب هو: (أنها نثر، لا شعر)، أريد لها أن تُعتقل وتُسجن قسرًا في قفص جنسٍ أدبيّ آخر، يسمّى (الشّعر)! وموقفنا منها لا يأتي تعصبًا ضدّها، أو انغلاقًا دون بلوغ شأوها، ولكن لأنها ببساطة: نثرٌ جميل، لا شعر، كما عرف الإنسان الشّعر مذ آدم حتى اليوم. وإنْ كانت فيها شعريّة: فالشّعريّة يمكن أن تظهر بنسَب متفاوتة في شتّى ضروب النثر. ولو اتفقنا على أن النص النثريّ داخل في جنس الشّعر، لما بقي خلاف حول قصيدة النثر إذن: لأننا بذلك سنلغي هويّات الأجناس، لنسميها كلّها باسمٍ واحد، فكلّ نصّ جميل وشاعريّ ندعوه: شعرًا! ذلك لأن ثمّة فرقًا جوهريًا بين مفهوم "الشّعريّة" وجنس "الشّعر". لا يودّ الملتزمون بما لا يلزم من إقحام النثر في الشّعر أن يفقهوه، ولا، إنْ فقهوه، أن يعترفوا به، ولا حتى أن يسمحوا لأنفسهم بالتفكير الجدليّ فيه، بحيادٍ ونزاهةٍ علميّة!

٧- ولقد يُدلون بأدلّة على دعواهم من خارج طبيعة اللغة، ليقيسوا فنونها بالفنون الأخرى البَصَرِيّة وغير البَصَرِيّة. وهم بذلك يغادرون ساحة النقاش أصلاً، ليسبحوا في عوالم أخرى، لا ليجردوا الشِّعر من الشِّعر فحسب، بل ليجرّدوا اللغة من طبيعتها كذلك، حينما ينفون أهميّة المكوّن الصوتيّ في شعريّة البناء الشِّعري! وعندئذٍ: "ما على أبي حنيفة في أن يمدّ رجليه ملام"! فقد برح الخفاء، وبدا أن الشِّعر (المذكور) لم يعد حتى من جنس اللغة، ناهيك عن أن يكون من جنس الشِّعر! والحقّ أن هذا ما نلحظه في بعض النصوص المنتمية إلى هذا الشكل الكتابي؛ إذ هي ليست من الفنّ القوليّ في شيء، لا شِعْرِيّه ولا حتى نثْرِيّه. ذلك أن هناك فارقًا بين تهويمات المجانين وخيالات الشعراء؛ من حيث إن الشاعر فنّان، يُكسب خَطَرات الجنون إيقونات جماليّة، تتواصل مع قابليّات التلقّي السويّ واللغة الشاعرة. إن الشاعر يحوّل الجنون إلى جمالٍ معقول، فيما المجنون مجنون، لا يحوّل شيئًا إلى شيء؛ فيظلّ نتاجه لوثةَ قبحٍ وتنافرٍ، لا فنّ فيها ولا جمال. فمجنون ليلى لو لم يكن فنّانًا، صانعًا، شاعرًا، لبقي كلامه كلام مجانين، لا قيمة له، اللهم إلاّ في عيادة طبيبٍ نفسيّ، يهتم بتحليل تلك الخواطر الهذيانيّة لعلاج مريض، لا بتحليل نصٍّ أدبيّ وإجراء دراسة نقديّة في قيمةٍ تعبيريّة جمالية!

٨- أمّا ثامنة الأثافي، فالاحتجاج بأهميّة الإيقاع فقط، لا الوزن! إذ يقولون: إن قصيدة النثر، وإن خلت من الوزن- ولا ينسون هنا

أن يضيفوا: "الخليليّ التقليديّ"!- إلاّ أنها- قدّس الله سرّها!- لا تخلو من الإيقاع.

فما هذا الإيقاع، يا تُرى؟

أ هو النَّبْر، الذي لا قانون له في العربيّة أساسًا[1]، أم هو ما كان يسمّيه إبراهيم أنيس وغيره "الموسيقى الداخلية"؟

لا ندري! ولا هم يدرون، ما إيقاعهم المزعوم، وما محدّداته بالضبط.. أو بغير الضبط؟

غير أن "الإيقاع" بات حُجّة من لا إيقاع له ولا حُجّة! والإيقاع المتذرّع به لتعويض النقص، والذود به عن حياض قصيدة النثر، موجود في النثر بالطبع، بل هو في كلّ لغة بشريّة، بل وجوده في الكون كلّه؛ حتى لقد عبّر عن ذلك الفيثاغوريّون [2]قديمًا من خلال مقولتهم: "العالَمُ عَدَدٌ ونَغَمٌ".

فهل هذا يكفي؟! كأن يكون الإيقاع مجرّد نبرةٍ لغويّةٍ تفرّق بين لغة الإنسان الآليّ ولغة الإنسان الذي خلقه الله؟

وما الإبداع البدائيّ إلاّ ذلك التلمّس الطفوليّ؟!

---

(1) - كما بيّنت في كتابي "حداثة النصّ الشعري"، ١٣٧- ١٣٨.

(2) - نسبة إلى (فيثاغورس)، ذي المدرسة اليونانيّة التي تُنسب إليه. ومن المعروف أن مدرسة فيثاغورس كانت تقابل في التوجّه مدرسة أرسطو والمشّائين. وهما مدرستان أفرزتا في التراث الإسلامي المدرستين المتقابلتين: الباطنيّة، ذات الفلسفة الغنوصيّة، والمدرسة العقلانيّة، التي تتخذ من العقل/ "اللوغس" مرجعيّتها. (انظر في هذا مثلاً: الجابري، محمّد عابد، (٢٠٠٣)، **فصل المقال في تقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال**، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة)، ١٨). وكأنما قصيدة النثر، إذن، تعوّل في دعواها على تصوّر غنوصيّ للإيقاع، يقوم على العرفان الباطنيّ، لا على التحقّق العلميّ، الممكن إثباته وقياسه!

ولماذا العودة إلى صفر البدايات الإنسانيّة في التشكيل الفنّي للغة؟ هل الفنون بناءٌ وتواصلٌ وإضافاتٌ، أم هي ارتدادات إلى البدايات السحيقة في لغة إنسان الغاب ومحاولاته الأولى لمناغاة الحيوان ومحاكاة الطبيعة، والاكتفاء بذلك على أساس أنه غاية الإيقاع الشعريّ (الحديث)؟!

إنْ هو إلاّ منطقٌ رجعيٌّ، يسوّق في سطحيّة، باسم: الحداثة، والتجاوز، وتقدّميّة النصّ الشّعريّ. وهو تجاوزٌ حقًّا، وتقدّم، ولكن إلى الخَلْف الغابر!

بل قد يستدركون هنا: إن الإيقاع نفسه، حتى في مستواه النثريّ غير ضروريّ، لتوليد الشّعريّة.

وعليه، لم يَعُد عنصرٌ من عناصر الشّعر ضروريًّا. وهكذا، فحتى ما يدّعونه لقصيدة النثر- كالإيقاعيّة- لا يتلبثون قليلاً حتى يسحبوه، أو- بالأحرى- يفرّوا منه، لعدم وجوده، أو لعدم معرفتهم مَخْبَأه من النصّ، أو عدم قدرتهم على إثباته، أو تحقيق دعواهم فيه؛ لأنه محض سرابٍ كتابيٍّ وأكذوبة نقديّة!

وبذا يتحوّل مفهوم الشّعر إلى طلّسم غيبيّ، مجهول الهويّة والماهيّة، لا يخضع لتقييمات الذهن البشريّ، ولا تضبطه القواعد! وأيّ استخفاف بالعقل وبمنطق الفنّ ومعايير بنائه بعد هذا؟!

إنه (شعر اللا شعر)، و(لغة اللا لغة)، و(فنّ اللا فنّ)، وعودة الإنسان إلى طفولته البشريّة! وبذا، أصبح "الشّعر سهلاً جداً، وقصيرًا سلّمه" لدى هؤلاء، بل لم يَعُد للشّعر من سلّمٍ أصلاً؛ بل

صار أرضًا دَمِثة يمشي عليها كلّ ناطق! ولقد يُستغنَى غدًا عن النطق أيضًا. ويُكتفَى بالإشارات، أو الإيماءات، على طريقة الصمّ والبُكم في تعبيراتهم اللغويّة، ولسوف يسمَّى ذلك كلّه شعرًا حديثًا، وشهقة جديدة في مسيرة التطوّر ومآلات الإيقاع! فنحن في عصر الصورة- كما قيل- ولم نَعُد في عصر اللغة والأدب. وتلك هي النهايات الجماليّة في تطوّر اللغة والشِّعر والإنسان، كما يراها من آلَوا على أنفسهم رفض كلّ ذهب: لأنه عربيّ، واعتناق كل صُفر: لأنه غربيّ!



تلكم إذن مغالطاتٌ نوعيّة، ومخاتلاتٌ ثقافيّة، وسفسطاتٌ نقديّة، يستفزّ كشفها من يُصرّون على إلصاق قصيدة النثر بالشِّعر العربيّ، أكثر من استفزاز قصيدة النثر للشِّعر العربي؛ من حيث إن قضيّتهم قد أقاموها على أن لا قيام لقصيدة النثر إلاّ أن تكون شعرًا، ومن لم يُسلِّم لهم بتلك الدعوى بات عدوًّا، مهما جاء في ثياب صديق! لأنهم أبناء الخطاب الوعظيّ التقليديّ نفسه، خطاب الولاء والبراء، الذي يوجِّه، ويَفرض، ويُقاطع، فإمّا أن تقتنع برأيه، وتدبّ على دربه غصبًا عنك، وإلاّ فلتصمت على الأقلّ عن المجاهرة باختلاف رأيك، وإنْ لم تسمع وتُطع، فأنت، لا ريب، خصم، وقد برئتْ منك الذمّة! وتلك عقليّةٌ غير حواريّة، ولا تفاهميّة، ولا يجتمع لديها سيفا رأيٍ في غمدٍ واحد. وهذا يكشف عن زيف الوعي الحضاريّ والحداثيّ وراء تلك الدعاوى الكتابيّة والنقديّة، حين تجد أربابها عصاباتٍ أشدّ تعصّبًا وتشنّجًا وإقصاءً لمخالفيهم ممّن يصنّفونهم على أنهم محافظون وتقليديّون متعصّبون.

لا قيام لقصيدة النثر لدى عبيد الشِّعر الجُدد هؤلاء إلاّ أن تكون شعرًا، بل لا قيام لقصيدة النثر إلاّ بزحزحة الفهم العربيّ نفسه لماهيّة الشِّعر، وبأيّ وسيلة، وإحلال غيره محلّه، كي يستوعب النثر الفنّي (أيضًا)! لا بُدّ من تحطيم تلك البنية الشِّعريّة الخاصّة للشِّعر العربيّ، التي لا تَرى أن خاصيّتي التخييل والشاعريّة كافيتان لجعل الشِّعر شعرًا؛ لأنهما موجودتان في ضروب شتّى من النصوص، ولا ترى أن خواصّ النظم والموسيقى والتسجيع كافية لجعل الشِّعر شعرًا؛ لأنها موجودة في ضروب شتّى من النصوص، وإنما الشِّعر- الذي يستأهل هذا الاسم لدى العرب- هو ماهيّة مقصودة، تتكاثف فيها تلك الخصائص على نحوٍ خاصٍّ ماتزٍ جدًا، قد شكّلت بناءً مستقلاً رفيعًا، لا شبيه له، وجنسًا متفرّدًا، لا نظير له، ولا يلتبس بغيره بحالٍ من الأحوال، اللهم إلاّ لدى جاهلٍ جهلاً فاضحًا بالنصوص والأجناس، ذوقًا ونقدًا. ولذلك سمّى العرب مفرد ذلك الجنس: قصيدة.

وفي هذا الخضم الفوضوي، وفي ميدان مفاخراتنا الحديثة بعبقريّات الجهل، لا غضاضة من الاعتراف بأن الثقافة العربيّة ظلّت تستورد أشكال فنّيّة جاهزة، جهلاً بمادّة الفنّ، أو استسهالاً لمفهوم الحداثة والتحديث. وذلك مثلما هو الحال في حياتنا العامّة: حيث إن حداثتنا الحياتيّة المدّعاة هي محض استيراد للتقنية ووسائل الحياة المعاصرة التي أنتجها غيرنا، فهي حداثة استيراد في الواقع، وحداثة اتباع، لا حداثة ابتداع، ولا ابتكار، ولا حداثة إنتاج لما هو حديث من خلايا معطياتنا الذاتيّة؛ من حيث إن رصيدنا الإنسانيّ الخاصّ فيما نباهي به في حياتنا اليوم هو: صفر. تلك هي الحقيقة، التي لن يمحوها توزيع "مليشيات" الحداثة أهرامات الحداثة على

بعضهم البعض، أو تصنيم الأسماء الخواء من بين حركيّيها. ولأدونيس كلام عميق المسؤوليّة في هذا السياق، لا نسوقه لأنه يمثّل اكتشافاً، بل لمكانة أدونيس عرّابًا للحداثة العربيّة الأدبيّة، أو بالأصح: الشِّعريّة، وهو مرجع الحداثيِّين الأكبر: الأصلاء منهم ومدّعي الحداثة معًا. وإلاّ فما يقوله يُعدّ من بدهيّات الأفكار، في زمن أضحت البدهيّات رجعيّات منكَرة في بعض الأذهان.. حيث يقول:

"لا يمكن أن تُحدث أو تخلق ثقافة حديثة بلغةٍ غير اللغة العربيّة. لا يمكن أن تخلق حداثة جديدة في المجتمع العربيّ بلغة إنجليزيّة، أو بلغة فرنسيّة، أو بأجوائهما؛ يجب أن تخلق حداثتك بلغتك؛ لأن اللغة هي أعمق ما يفصح عن الهويّة، وبهذا المعنى كانت عنايتي باللغة. اللغة لا تنفصل عن الحياة ونبضها وحركتها، ... وإذا أنا شدّدتُ عليها (المسألة لغوية)، لكي أقول: لا مجتمع، ولا ثقافة، بدون لغة خاصّة، ولغة المجتمع العربيّ هي اللغة العربيّة، وإذن بأدوات هذه اللغة وبعبقريّتها يجب أن نخلق حداثتنا، وكلّ التأثرات الموجودة التي تأتي من الخارج، إذا لم تُصهر في عبقريّة اللغة العربيّة لا جدوى منها ولا معنى لها، تُصبح كأنها أدوات خاصّة مثل: الطيارات، والسيارات، والبرّادات، ملصقة على حياة المجتمع لصقاً، وليست نابعة منه. الحداثة هي أن تنبُع من ذاتها."[1]

---

(1) - من حوار أجراه معه: علي سعيد، (صحيفة "الرياض"، الخميس ٢٣ رجب ١٤٣٠هـ ١٦ يوليو ٢٠٠٩م، العدد ١٤٩٩٧).

وهل نقول غير هذا؟! فقصارى القول: إن للشِّعر العربيّ هويّة، تختلف عن هويّة الشِّعر الغربيّ، اختُطفت، ويراد لها التغريب عن منابتها. وعليه، فإن من يريد فرض قصيدة النثر، بوصفها شعرًا، فهو إنما ينتحل فهمًا غربيًا لماهيّة الشِّعر. وهو فهم مستوعَب سلفًا في النثر العربيّ منذ القِدَم، لكنه لا يكفي- بحسب الذوق العربيّ والتجربة العربيّة- لتكوين نصٍّ يمكن أن يندرج فيما يَعدّه العرب من الجنس الشِّعريّ. حتى إن العرب لم يسمّوا الرجز شعرًا، ولم يعدّوا الراجز شاعرًا، ولذا كان للرجز أهله وللشِّعر أهله. وكانوا لدى التصنيف يصفون من برع في الشكلين بأنه: "راجزٌ شاعرٌ"، وإلاّ فهو "راجزٌ" فقط. وكذلك فعل الأندلسيّون حينما ظهر الموشّح، أو شاع فيهم، فسمّوه باسم يميّزه عن الشِّعر، وسمّوا من برع فيه: "وشّاحًا"، لا "قصّادًا" ولا "شاعرًا"، فإن كان بارعًا في الشكلين، كابن زيدون، مثلاً، فهو: "الشاعر الوشّاح". وكذا في فنّ الزَّجَل: فما سمّوا الزجّال- كابن قزمان الأندلسي، إمام الزجّالين الأندلسيين- "شاعرًا"، أو "وشّاحًا"، على الرغم من أن الفارق بين الموشّح والزَّجَل إنما هو في اللغة. فالزَّجَل بالعاميّة والموشّح بالفصحى: أي كالفارق اليوم بين النبطيّ والفصيح، لكنهم أفردوا كلّ أسلوب بتسمية خاصّة. وهم كذلك قد لا يسمّون القصيدة قصيدة إلاّ إن جاءت في بعض البحور دون سواها، وفي التركيب التامّ من تلك البحور دون المجزوء؛ لذلك كانوا يقولون: "أقصَدَ الشاعرُ، وأرمَلَ، وأهزَجَ، وأرجَزَ"؛ من القصيد، والرَّمَل، والهَزَج، والرَّجَز؛ وكأن مصطلح "القصيدة" لا يطلق على أيّ نص منظوم كيفما اتفق، وإن كان شعريًا، بل هناك شروط لديهم من حيث طول النصّ، ومن حيث نوع البحر. حتى لقد قال الأخفش: "القصيد من

الشِّعر هو: الطويل، والبسيط التامّ، والكامل التامّ، والمديد التامّ، والوافر التامّ، والرجز التامّ، والخفيف التامّ، وهو كلّ ما تغنّى به الركبان، قال: ولم نسمعهم يتغنّون بالخفيف." [1]وهكذا كانوا على هذا النحو الدلاليّ الدقيق في استخدام الكلمات وفقه المصطلح. أمّا في عصرنا، فقد خُلط الحابل بالنابل، والشِّعر بالنثر، والعامّي بالفصيح، فصار كلّه لدى العرب شعرًا وقصيدًا، وكلّ مَن قُيِّض له أن يرصف جملتين، فيهما درجة ما من الإحالة والانزياح، صار يدعى شاعرًا وقصّادًا! وكثرت أسماء الشعراء كثرةً فاحشةً لم يسبق لها مثيل في التاريخ العربيّ، بل في التاريخ أجمع؛ لأن هذا الفتح العظيم للمصطلحات والتدمير المتواصل للمعايير الفنّيّة قد أطلق يأجوج ومأجوج الكلمات، حتى بات من المستحيل صناعة موسوعة حديثة شاملة تستوعب الشعراء العرب، مهما ادّعت الإحاطة والتقصّي؛ لأن ذلك سيعني موسوعةً بكلّ من كتب جملتين من ذلك النوع المذكور، فإذا أضفنا إلى ذلك الشِّعر العامّي، بات ذلك يعني موسوعةً بكلّ المواطنين العرب، بل بكلّ من نطق بالعربيّة في مشارق الأرض ومغاربها! أ فنحن بهذا نتقدّم أم نتأخّر؟ أنحن بمثل هذا نحترم العقل، ونقدر قواعد الفنون حقّ قدرها، ونعي معاني ما نقول ونكتب وعليه نصطلح، وقبل هذا وذلك نحفظ لكلّ فنّ خصوصيّات منجزه ورصيده التاريخيّ؟ كلاّ، بل من الواضح أنّنا- تحت ضغط الأهواء والرغبات الطفوليّة- نعود إلى بدائيّة، كان الوعي باللغة والأدب وبالبلاغة والنقد قد ترقّى عنها، وتجاوزها منذ قرون، ماضيًا نحو فرز الأجناس والمصطلحات وتسمية الأشياء بأسمائها.

---

(١) - ابن منظور، (قصد). وراجع تفصيل ذلك في كلامنا السابق على "مفهوم القصيدة".

وإنما مَثَل أولئك المخلَطين كمن يريد أن يُرغم العربيّ على تصديق أن بغلاً استراليًا هو حصانٌ عربيّ أصيل، لا لشيء إلاّ لأن فيه بعض الشَبَه بالخيل، متجاهلاً معرفة العرب بالخيل وأنسابها، أو أن شجرة لبلاب هي محض نخلة! وعندئذٍ ستكون بضاعتهم أسوأ في العيون العربيّة ممّن قيل فيه: إنه كجالب التمر إلى هَجَر؛ لأن جلوبةً كقصيدة النثر مردودة أصلاً، لا لعدم جودتها؛ بل لأنها مختلفة نوعًا.

إن القضيّة في نهاية المطاف ليست قضيّة وزن وتقفية فقط، ولا قضيّة تفعيلة وتنغيم، ولا قضيّة موسيقى وإيقاع- ولا حتى قضيّة (رؤيا شعريّة)، كما كانت تُنظّر "مجلّة شعر" (١٩٥٧- ١٩٦٤)- ولكنها قضيّة خلطٍ منهاجيّ، وتخليطٍ اصطلاحيّ، وتدليس نوعيّ، لتسويق ما ليس شعرًا- بأيّ معيارٍ عربيّ- شعرًا، في زمنٍ استنثر فيه الشِّعر، واختلط الدُرّ فيه بالمخْشَلَب[1]

[1] - المخشلَب: خرزٌ أبيض، يُشْبِه الدُرّ وليس بدُرّ، والكلمة نبطيّة، نسبة إلا الأنباط، والعرب يسمونه: الخَضَض، والخُضَض، كذلك- كما في (ابن منظور، (خضض))- : "السُّقطُ في المَنْطِق، ويوصف به، فيقال: مَنْطقٌ خَضَضٌ". قال أبو الطيّب المتنبي:

بَياضُ وَجهٍ يُريكَ الشَمسَ حالِكَةً وَدُرُّ لَفظٍ يُريكَ الدُرَّ مَخشَلَبا

الفصل الأول

في البنية الإيقاعيَة لشِعر التفعيلات

(قصيدة "مكابدات (أنا)": نموذجاً)



كنتُ توقّفتُ في دراسة سالفة عند ظاهرة أطلقتُ عليها: (شعر التفعيلات)، وكانت تلك أوّل محاولة لتسمية هذه البنية الإيقاعيّة في الشِّعر الحديث. ونعني بشعر التفعيلات تلك القصيدة التي يمكن لها بحقٍّ أن تتخذ اسم "الشِّعر الحُرّ"؛ لأن الشاعر فيها لا يتقيّد بالتفعيلة الواحدة، ولكنه ينداح في موسيقى الشِّعر العربيّ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربةُ المتجدّدة من نصٍّ إلى آخر، فيمزج نظامًا تفعيليًا بآخر. وقد وجدنا من هذا النمط- على سبيل المثال- قصيدة محمود درويش الشهيرة: "بطاقة هوية"، وإنْ كان تداخل الإيقاع فيها قد جاء بدرجةٍ محدودة، حيث تبدأ بقوله:

"سَجِّلْ أنا عربي"

(مستفعلن/ فَعِلُن)

وكأننا إزاء شطرٍ من مجزوء البسيط، لكنه ينتقل إلى تفعيلة الوافر (مفاعلَتن)، وعليها ينسج بقيّة النصّ، مكررًا لازمة البحر البسيط "سجّلْ أنا عربي":

سجّلْ أنا عربي

ورقمُ بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانيةٌ

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضبْ

سجّلْ أنا

عربي...

وهذا الشكل- في تقديري- هو ما يمكن أن يُصطلح عليه بـ"الشِّعْر الحُرّ"، بعد أن استُهلك هذا المصطلح، وأُلْبِسَ معناه التقليديّ، كما يمكن أن يُدعى: "شِعر تفعيلات"، مقابل: "شِعر التفعيلة".

وبالاستقراء يتبدّى أن هذه الظاهرة الموسيقيّة من تداخل التفعيلات أكثر ما تقع بين تفعيلتي (فاعلن) و(فعولن). إذ يبدأ الشاعر نصّه على تفعيلة (فاعلن)، ثم ينتقل إلى تفعيلة (فعولن)، أو العكس. وقد يظلّ يرواح بين التفعيلتين. ذلك أن تفعيلتي المتقارب والمتدارك تدوران في فَلَكٍ واحد من دوائر العَروض العربيّ، وهو ما يسميه الخليل بن أحمد الفراهيدي: (دائرة المتفق أو المتقارب). فتفعيلة (فعولن) تتكون من (وتد وسبب)، وتفعيلة (فاعلن) من (سبب ووتد)، ومن ثم فمعكوس إحدى التفعيلتين يساوي الأخرى. وهو ما يمكن تعليله فنيًّا بضربٍ بنائيّ متداخل من التفعيلات، هو (شِعر التفعيلات)، بعيداً عن المسارعة إلى التخطئة تبعًا للمعيار العَروضي. ولاسيما حين يرد ذلك بين وحدتين نغميّتين بينهما علاقةٌ عروضيّة أصلاً؛ لأنهما من دائرة عَروضيّة واحدة؛ أو دوائر عَروضيّة متعدّدة، بين بعض وحداتها النغميّة انسجام وفق المخيال الموسيقي العربي؛ وذلك كلّه حريّ أن يُسهّل انزياح البرزخ بين الدائرتين، أو البحرين، من هذا القبيل، ليمتزجا في نصٍّ واحد. على أنه قد يكون من التمحّل بمكان ربط تلك النقلات من إيقاع إلى آخر بنقلات النصّ الدلاليّة، وبخاصة حين يتقارب الإيقاعان، كالحالات الموصوفة هاهنا.

والظاهرة فاشيةٌ في القصيدة الحديثة على نحو لافت، كما تتبعناها في بحثنا المشار إليه.[1]

وقصيدة الشاعر مشتاق عباس معن، بعنوان "مكابدات (أنا)"[2]، تأتي نموذجًا بارزًا على هذا الشكل من الإيقاع. ولها نموذجيّتها الإضافيّة المتمثّلة في تأكيدها مقصديّة الشاعر الفنّيّة حين يخرج من إيقاع إلى إيقاع، بما أن الشاعر هنا أكاديمي ولغويّ متخصّص، يَبْعُد احتمالُ الزلل العَروضي المحض تعليلاً سهلاً لتركيبه وزنين في وزن:

شرفتي طاعنة بالغبار

العصافير مبحوحة

الغيوم تنثُ دخاناً يلطّخ أضرحة الكون...

هكذا ينطلق النصّ. وبتحليله يتضح أنه يتكوّن من:

شرفتي	طاعنتن	بلغبا	رلعصا	فيرمب	حوحتن	الغيو	متنثْ	دُخا	نَيلطْ...
فاعلن	مستعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلْن	فعلْن	فاعلن

وقد مرّ أن درويشًا كذلك يستدرج (مستفعلن) في نسق الخَبَب، في: "سجل أنا عربي". وسيستدعي شاعرنا أيضًا وحدة مستفعلن بعد قليل من قصيدته، إذ يقول:

المنائر شاخت،

وشاخت تراتيل المؤذن في مهمه الريح...

---

(1) - انظر: الفَيفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثة النص الشّعري في المملكة العربيّة السعوديّة: (قراءة نقديّة في تحولات المشهد الإبداعي)، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٢٢- ١٢٤، ١٤٥- ١٥١.

(2) - (٢٠٠٣)، تجاعيد، (اليمن: مكتبة ابن عباس)، ٨.

المنا	ترشا	ختوشا	ختترا	تيللموذ	ذنني	مهمهر	ريح...
فاعلن	فعْلن	فاعلن	فاعلن	مستفعلن	فعْلن	فاعلن	...

... وانا ما زلتُ في الجبِّ

اراود ذئبي ليأكلني

كي تبيض عيون أبي ...

وانا	مازلتُل	جُبْبِنْرا	وذذئ	بيلها	ككلني	كيتبي	ضعيو	نأبي
فعْلن	مستفعلن	مستعلن	فعْلن	فاعلن	فعْلن	فاعلن	فعْلن	فعْلن

ولا غرابة أن تجاور (فاعلن) (مستفعلن)، فقد تجاورتا في الشّعر العربي في دائرتين عروضيّتين، هما: (دائرة المختلف)، و(دائرة المشتبه)، من خلال البحر البسيط والبحر السريع[1].

الطريف هنا أن الشاعر- كأنما لينصب شَرَكًا للقارئ- ترك كلمة "تبيض"، في الشاهد الأنف، بلا ضبط بالشكل، فإنْ عوّل على ظاهر التناصّ، القائم عليها عموم النصّ، مع قصّة يوسف القرآنية: "وَتَوَلَّى عَنْهُمْ، وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ، وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ" /يوسف: ٨٤/- لحظ اختلالاً في التفعيلة: "كي تَبْيَضّ". فلكي يستقيم النسق التفعيلاتي لا بُدّ أن تكون العبارة: "كي تَبْيَضَ عيون أبي". فقد ترك الشاعر إمكانية القراءتين (تَبِيضَ، وتَبْيَضّ)، وإمكانية إيقاعين وراءهما كذلك. ولكن هل تصحّ القراءة الأولى "تبيض"، دلاليًا في هذا السياق؟

---

(١) - ينظر: السر، محمد سعيد؛ محمد أبو علي. (١٩٨٣). الخليل (معجم في علم العروض). (بيروت: دار العودة)، ٤٠- ٤٢.

جاء في المعاجم اللغوية: "باضت الأرض: أنبتت الكمأة. وهي بيض الأرض، وبه فسّر المثل: "هو أذل من بيضة البلد"... وفرس ذو بيض وهي نُفَخ وغُدد تحدث في أشاعره. يقال باضت يداه ورجلاه. قال:

وقد كان عمرو يزعم الناس شاعراً

فباضت يدا عمرو بن عمرو وثلّبا

أي صار ثلباً وهو الهرم كعود." [1] "وباضَ السحابُ إذا أمْطَر." [2]

وهكذا ينكسر التناصّ الواقف على حدّ المحاكاة، من أجل تحميل كلمة "تَبيَضّ" معاني أخرى، تتجاوز معنى اللون إلى تلك المعاني المشار إليها، بما فيها من إشارات إلى: التشوّه، والتقرّح، والذلّة، والعجز، كما تتساوق في بعضها مع قول الشاعر من بعد، عن عيني أبيه:

عاقر...

لم تمارس لعبة الدمع ...

حيث تحضر كذلك تفعيلة (مستفعلن)، لتكسر حدّة الخبب. ليلتئم انزياحا الدلالة والموسيقى في بنية واحدة.

وإن أراد القارئ القراءة الأخرى "تَبْيَضّ"، أمكن ذلك، وستحضر حينئذٍ تفعيلة (مستفعلن) المطويّة، هكذا:

وأنا	مازلتقل	جَبْبارا	وددتْ	بيلها	كلتي	كيتبْ	بنشمير	تابي
فعِلُن	مستفعلن	مستعلن	فعِلُن	فاعلن	فعِلُن	فعِلُن	مستعلن	فعِلُن

وكذا يحدث اقتحام (مستفعلن) في مقطع النصّ التالي مرتين، الأولى وهي مخبونة، والأخرى وهي سليمة:

---

(١) - الزمخشري، أساس البلاغة، (بيض).

(٢) - ابن منظور، لسان العرب المحيط، (بيض).

... الكواكب ، سجدتُ لها ،

والمضيئان

نامت

عيونهما

في

عتمةٍ !

من

وجوم ...

فيما ينتقل النصّ في ناهياته إلى تزواج الوحدتين النغميتين من (دائرة المؤتلف)، (فاعلن/ فعولن):

... كنتُ أخلعُ جلدي

لئلا يراني أبي

فيزرع أنيابه في متوني

هو اعتادها

مثل ظلّ الجفاف الذي ناخ فينا

كنتأخ	لعجل	ديلألا	لايرا	نيابي	فيزر	عأنيا	به في	متوني	هواعتا...
فاعلن	فعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعولْ	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

وهكذا إلى نهاية النص. وخلوص النصّ من عثرات (مستفعلن) إلى تجاوب هذا النغم المتدارك المتقارب يُساير دلالة النصّ وصوره، التي صارت تستدعي هذا الإيقاع السريع المنطلق، للتعبير عن حركيّة النصّ المتدفقة، المفضية بها الأفعال المتلاحقة: "أخلعُ.. يرقص.. أغدو.. يمطر.. يهتزّ.. يساقط".

إنها تجربة إيقاعيّة تجمع ثلاث دوائر عروضيّة: (دائرة المختلف)، و(دائرة المشتبه)، و(دائرة المؤتلف)، في انسيابيّة موسيقيّة عذبة ومعبّرة، تتأتّى من العلائق النغميّة بين تفعيلات الدوائر الثلاث التي عزف الشاعر عليها: (فاعلن/ مستفعلن/ فعولن)، والتي تتزاوج في موسيقيّة الشّعر العربي، كما هي الحال بين (مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن)، في البحر البسيط، أو (مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن)، في البحر السريع، أو تؤول إلى دائرة عروضيّة واحدة، وذلك بين تفعيلتي المتدارك والمتقارب: (فاعلن/ فعولن). وهذا هو السرّ في عدم استشعار المتلقّي التشيز في نقلات الإيقاع من وحدة نغميّة إلى أخرى؛ لأن الشاعر إنما عزف على أوتار الموسيقى الشّعريّة العربيّة، وفق قوانينها التي رسمها الخليل من خلال نظريته في "الدوائر العَروضيّة"، التي تمثّل مستعمل البحور الشّعريّة، ومهملها، وممكنها مستقبليًا.

وشعر التفعيلات، كما يتجلّى في هذا النموذج، يُقدّم خيارًا نغميًا: بين القصيدة البيتيّة وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، بحيث لا يُفلتُ النّغم من يد الشاعر، ولا يتقيّد به، "حذو القُذّة بالقُذّة"، وإنما يحافظ على رصيد الأذن العربيّة منه، في الوقت الذي يمنح المعنى حقّه في التحرّر من القيد الصارم للتركيب البيتيّ، ومن القانون الرتيب في شعر التفعيلة، مع تمسّكه بالمكوّن الإيقاعي الذي يرتفع بالنصّ عن التحلّل التام من الموسيقى الشّعريّة في قصيدة النثر. ومن ثمّ فإنه يُكسب النصّ أصالته، ومعاصرته، وتنوّعه، وتحرّره في آن.

بل إن هذه التجربة لتبدو أكثر أصالة من جانب، وأكثر معاصرة من جانب. أكثر أصالة: بما أنها لا تهمل الثراء النغميّ المتنوّع في القصيد

العربي، الذي أفقرته قصيدة التفعيلة باعتمادها (الممل) تفعيلة واحدة- هي (فاعلن) غالبًا أو (فعولن)- حتى لقد يكرِّرها بعض الشعراء في مجموعة شعرية كاملة. وأكثر معاصرة: لتحرّرها من تلك الوحدة النغمية في شعر التفعيلة، التي باتت قيدًا صوتيًا ودلاليًا على النصّ؛ من حيث إن الشاعر في قصيدة التفعيلة إنما تحرّر في عدد التفعيلات ومواضع الوقوف والتقفية، فيما هو قد قيّد نفسه- في المقابل- بترديد تفعيلة واحدة، لا غير، فجاءت خسائره أكبر من أرباحه.

الفصل الثاني
بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر !



ظهرتْ قصيدة النثر في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، وردّة فعلٍ على شعْره المتحجّر المتصنّع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقاليًا، مقدّرًا له أن يختفي بميلاد الشّعْر الحُرّ، إلا أنها قد استأنفتْ تناميها في سياق المدينة الأوربيّة الحديثة، ووثبات المدارس الفنيّة المختلفة، وتطلّع الإنسان إلى الانعتاق "الميتافيزيقي" من مصيره الكارثيّ.[1]

ولا مشاحّة في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشّعْر: "قصيدة"، والنثر: "النثر". والتجريب حقٌّ مشروع، تكفله حُريّة الإبداع في مختلف الفنون والآداب. إلاّ أن المشاحّة كانت تنشأ حينما يُنطلَق من وراء المصطلح إلى خطاب نضاليّ، إيديولوجيّ، لإلغاء جنس الشّعْر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثيّ، لإقامة ما يُسمى "قصيدة النثر"، بوصفها خياراً يَجُبّ ما قبله، وهو ما يقع فيه بعضُ أرباب هذا التيار. هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسيّ التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)[2] العلميّة إلى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشّعْر. وهي تخلص - في آخر سطرٍ من كتابها - إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشّعْريّ، بمقدار ما هي ثورة احتجاجٍ ونضالٍ فكريّة للإنسان ضدّ مصيره.[3] وقد ناقشتْ مطوّلاً المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، محاولةً ضبط الأصول، و"التقعيد" لما يمكن أن يُسمّى "قصيدة نثر".

---

[1] - انظر: برنار، سوزان، (١٩٩٣)، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، مر: علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون)، ١٦، ٢١- ٣٥، ٢٧٠، ٢٨٥.

[2] - انظر مثلاً: ٢٧٧- ٢٧٨.

[3] - انظر: م.ن، ٢٨٨.

وتراهن قصيدة النثر - في الأساس - على أنها ستستمد موسيقاها الشعريّة من أسرار اللغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخليّة، الدلاليّة والذهنيّة. غير أن المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أن معتنقيها ضعيفو المواهب، أو واهو العلم بالعربيّة، أو هما معًا. فإذا النصّ يبدو كما لو أنه ترجمة قصيدة إلى العربيّة، لا تمتلك عبقريّة العربيّة ولا شخصيتها الشعريّة، وإذا هو يلوب على سراب من شِعْريَّة، يمكن للقارئ أن يجدها كامنةً في النثر، ما دام متّصفاً بدرجةٍ من الشاعريّة والتأمّل، مع عدم تمييز في بعض تلك النصوص بين شعريّة الهلوسة وهلوسة الشعريّة. في حين أن الجنس الفنيّ يبقى - في مختلف الفنون - بناءً معيناً، وشكلاً مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقّي.

إن مصطلح قصيدة النثر، كما تمخّضت عنه التجاربُ العربيّة حتى الآن، إشارة ملتبسة إلى ما كان يسمّى قديمًا بالأقاويل الشّعْرية، أو الإشراقات الصوفيّة، أمّا الشكل المدّعى لقصيدة النثر فليس بالجديد على النثر العربي[1]. و(برنار)[2]، نفسها، تؤكّد على أن قصيدة النثر: "نثر"، لا "شِعْر"، وأنها "تستجيب لحاجات أخرى غير الشِّعْر".

ولقد سمّى (جورجي زيدان، - ١٩١٤) ما نشره (أمين الريحاني، - ١٩٤٠) في ديوانه "هتاف الأودية"، سنة ١٩٠٥، من تلك الكتابة المجرّدة من الوزن والقافية: شعرًا منثورًا. والريحاني كاتب خطيب، أكثر منه

---

[1] - انظر: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثة النص الشِّعْري في المملكة العربيّة السعوديّة: قراءة في تحوّلات المشهد الإبداعي، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٢٦.

[2] - انظر مثلاً: ٢٨٣- ٢٨٥.

شاعر، عاش في **الولايات المتحدة الأمريكية** منذ الحادية عشرة من عمره، ثم تعلّم قواعد العربيّة على كبر[1]. كما تحدّث **الريحاني** نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم "الشِّعْر النثريّ"، وشبّهه بشعر الأمريكي **(والت وايتمان)**، في ديوان "أوراق العشب Grass leaves". ثم خَلَفَ من بعده خَلْفٌ ارتضوه شعرًا. وسمّاه بعضهم: "قصيدة الأدب"، أو "قصيدة التجاوز والتخطّي". ولعلّ **نازك الملائكة** هي من اقترحت اسم "قصيدة النثر"، تقليلاً من شأنه الشِّعْري[2]. ثم كانت لمجلة "شعر" اللبنانية الريادة في تبنّي قصيدة النثر ونشر نتاجاتها المبكّرة.

وإلى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفنّي" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشِّعْر أو في النثر، ومن ثمّ تناسل أنظمةٍ أخرى. ليس حتمًا أن يكون نظام **الخليل** أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ما. ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانونٍ دون استبداله بآخر، ولا على نظامٍ إلاّ من خلال البحث عن نظامٍ ومنهاجٍ جديد، "وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟"- كما تتساءل **(سوزان برنار)**[3] نفسها، ربّة التنظير لقصيدة النثر- إذ تقول أيضًا:

---

(1) – انظر: الزركلي، خيرالدين (- ١٩٧٦)، (١٩٨٤)، **الأعلام**، (بيروت: دار العلم للملايين)، ٢: ١٨- ١٩.

(2) – انظر مثلاً: خليل، إبراهيم، مقدمة ديوان: هُدى، نادر، (٢٠٠١)، **كذلك**، (إربد: مطبعة البهجة)، ١٥.

(3) – ٢٠- ٢٢.

"من المؤكَّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدّام؛ لأنها وُلدتْ من تمرّد على قوانين علم العَروض، وأحياناً على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهاً على تعويض هذه القوانين بأُخرى، لئلاّ يصل إلى اللا عضويّ واللا شكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح. إذ إن مطلب الوصول إلى خلق "شكل"، أي بعبارة أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاصٌّ بالشِّعْر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإنْ كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى."

ويمكن أن نضيف إلى بيان برنار هذا: إن كل تمرّد يحتاج إلى تمرّد، وكل ثورة تُضطر بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العيّ، فالهلاك. وليس التمرّد ولا الثورة باتجاه مضادّ للماضي، هكذا ضربة لازب، وإلاّ كانت تلك حركة عَقَديّة مُغرضة، بل إن البحث الصادق عن الأجمل والأكمل، حيثما وُجدا، لا يستنكف من الثورة على حاضره بماضيه، إذا لزم الأمر.

لقد سخرنا- نحن العرب المُحدثين، على سبيل الجهالة- من قُدامى النّقاد العرب، لمّا قالوا: إن قصيدة الشِّعْر هي: "الكلام الموزون المقفّى الذي له معنى"، وسفّهنا رأيهم، وتندّرنا عليه- بنزوع أيديولوجيّ نحو التخفّف من عبء الأوزان والقوافي على كواهلنا، ثم من بعدها التملّص من موسيقى الشِّعْر جملةً وتفصيلاً- وإن بفهمٍ قاصرٍ، ومؤدلج،

ومشوّه لحقيقة ما قاله أولئك وعنَوْه. على حين لو تأمّلنا لرأينا تلك المقولة صحيحة- في تعريف الشعْر القديم على الأقل- شاء مزاجنا الحديث أم أبَى، ولكن لا كما تأوّلناها لنَصِمَ قائليها بالحمق النقديّ، بل بالنظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كانوا يركّزون على أخصّ مميّزات الشعْر العربي في زمنهم: الوزن والتقفية؛ من حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى كلها مشتركة بين الشعْر والنثر، لا يختلفان فيها إلا كمّيًّا: بما أن الشعْر يكثّف عناصرها، من: صوتيّات، وصُوَر، وتقديم وتأخير، وغيرها. إذ إن جميع تلك العناصر داخلة في النثر الأدبي، بكثافة أخفّ وتركيز أقلّ. أمّا ما يتفرّد به النص الشعْري، بوصفه جنسًا أدبيًّا، فالوزن والقافية والموسيقى اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة التي التفت إليها التعريف القديم لجنس الشعْر، تمامًا كما كان يُلتفتُ قديمًا في معلومات حفائظ النفوس والهويّات الشخصيّة إلى تحديد ما يسمّى: "العلامة الفارقة"، أو ما أصبح مأخوذًا به اليوم من تحديد الشخص عن طريق البصمة، سواء كانت للإبهام أو للعين. فالموسيقى كانت بصمة القصيدة القديمة. ومن يريد أن يعرّف شيئًا تعريفًا فارقًا، فارزًا له عن غيره، سيعمد إلى تعيين أخصّ خصائصه التي لا يشاركه فيها غيره. أمّا لو قال، مثلاً: "الشعْر: الكلام الموزون، المقفّى، الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير، وعواطف إنسانية..." إلى آخر ما هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير من النثر الفنّي، باستثناء العنصرين الأوّلين. وتلكم هي العلامة الفارقة التي لا يحفل بها النقد الحديث كثيرًا، بل يُسقطها الشعْر الحديث أو يعيث فيها، أو قد يتخلّى عنها، كما في قصيدة النثر، ثم يصرّ مع ذلك على إلصاق ما يفعل بجنس الشعْر، ليمسخ الشعْر نثرًا، والنثر شعرًا! ملقيًا إلى جانب ذلك

بمقولة أسلوبيّة ذاهبة إلى: أن "لبحور الشّعْر وأوزانه، أثرًا في الأداء، وفي قوة الأسلوب"[1] عُرض البحر الميّت! وحينما يتقرّر لدينا هذا، فلا يعني وقوفنا ضدّ قصيدة النثر بالمطلق، ولكن ضدّ تسمية الأشياء بغير أسمائها.

وعليه يمكن القول: إن مصطلح (قصيدة نثر) ليس سوى مجاز اصطلاحيّ يشار به إلى نثرٍ جميل، قد يبزّ الشّعْر تعبيرًا، أو فلنقل: هو نثرٌ شعريّ، أو شاعريّ، يظلّ في دائرة النثر الكُبرى، بأجناسه غير المحدودة.

وهذا عين ما ذكره جان كوهين[2]، إذ قال: "إنه يمكن للشّعْر أن يستغني عن النَّظْم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغلّ كل أدواته. والقصيدة النثريّة بإهمالها للمقومات الصوتيّة للغة تبدو، دائمًا، كما لو كانت شعراً أبْتَر."

إن الإيقاع- ولا أقول الوزن بالضرورة- مكوّن بنائيّ في الشعر، وليس مكوّناً جماليًّا فقط. ظلّ عنصرًا عضويًّا في قصيدة الشعر، منذ دندنة الإنسان الأول ليعبّر عن مشاعره، وصولاً إلى الشاعر المغنّي، لدى اليونان أو العرب، الذين كانوا لا يعبّرون عن قول الشعر بـ: "قال الشاعر، أو ألقى، أو كَتَبَ"، بل بـ"أنْشَدَ". وحينما ينسف النصّ الحديث ذلك الرصيد من حسابه، فيُنتج نصًّا مغايرًا، غير إيقاعيّ، ومع ذلك يحتفظ بسحره الشاعريّ، كما هو الحال في بعض نماذج قصيدة النثر، فذلك رائع. إلا أن روعة المنجز تنتقص بالإصرار على ربطه بجنس الشعر

---

[1] - الشايب، أحمد، (١٩٩٠)، الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، (مصر: مكتبة النهضة)، ٨٣.

[2] - كوهن، جان، (١٩٨٦)، بنية اللغة الشّعْريّة، تر محمّد الولي ومحمّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال)، ٥٢.

تحديداً، كما عرَفَه الإنسان منذ الأزل إلى الآن. فلماذا لا يُعدّ إنجازًا أجناسيًا جديدًا؟!

من هذا المنطلق فإن بإمكان قصيدة النثر أن تكون جنسًا أدبيًا، قائمًا بذاته، له رصيده من الماضي ومغامراته المهمّة في الحاضر والمستقبل. ولو أنها استوتْ على سوقها، لصار من حقّها الوجود المختلف خارج دائرة الشِّعْر، أصلاً. وعندئذٍ، فإن حاضنها الأَوْلَى بها، والطبيعيّ لاستيعاب نوعها المتفلّت، هو: محيط النثر، لا الشِّعْر. فإذا كان المحدثون قد أخذوا على النقّاد القُدامى- مبتسرين مقولاتهم- حَصْرَ قضية الشِّعْر في الإيقاع، فإن من البدائيّة المعرفيّة كذلك إلصاق كل نصٍّ تخييليّ، خارقٍ لأعراف اللغة الاعتياديّة، بالشِّعْر، وكأن كل جميل لا ينبغي أن يكون إلاّ شعْرًا! وفي هذا احتقار للنثر، مع أن النثر قد يكون أعظمَ من الشِّعْر!

بل لِمَ تقييد قصيدة النثر بالشِّعْر أو بالنثر، كما تساءلنا في مقاربة سابقة لهذا الموضوع؟[1] ألا يمكن أن يوجد نصٌّ عابر للشِّعْر والنثر؟

إن في ضيق الأفق هذا- الذي تُؤخذ به النصوص بين حَدَّي الشِّعْر والنثر- لجناية على النصّ، وتقييد لمشاريعه عمّا تطمح إليه من انعتاقات وثورات! جناية جرّاء ذلك التقييد المعيق لحركة الإبداع بقسرها على ولوج قالبين خرسانيين موروثين، أحدهما اسمه: شِعْر، والآخر اسمه: نثر، ولا ثالث لهما.



[1] – انظر: الفَيفي، عبدالله، ١٢٩.

ختامًا، فإن منبثق الإبداع الفنّي الحقيقيّ يكمن في حالةٍ من اللاوعيّ، واللاعلم الفقهيّ. وهو ما أنتج في الأساس الشِّعْر العربيّ وعروضه، عبر التجربة الإنسانيّة وإملاءات البيئة. ولو تخلّصت الذاكرة من قيود الماضي، وانعتقت من مكبّلات التمذهب والتصنّع الراهن، لألهمت السّجايا أصحابها بحورًا جديدة، وأساليب تعبير شعريّة حقيقيّة، بحيث يكون الشِّعْر مكتنزًا بخصائص الموسيقى، والبناء الشعريّ الخالص، في غير نظامٍ تقليديّ. إلا أنه حينما يَرْدُف ذلك حِسٌّ نقديّ، لا يستسلم لعامل الطبع وَحْدَه، تتمخّض الحال عن تأسيسٍ فنّي معرفي لتيارٍ فنّي جديد، وذلك ما نستشرفه في ما تبنته رابطة الرصافة للشعر العربي من تطلّعات، منذ منتصف العقد الأخير من القرن الماضي، في ما أطلقت عليه وجهة جديدة لإنتاج النص الشعريّ، مكوّنة ما اصطلحت عليه بـ "قصيدة الشعر". والمصطلح في ذاته- على عتاقته- علامة على مقدار اغتراب "قصيدة الشعر" في عصرنا الحاضر، بحيث يتطلّب الأمر محاولة استعادة الاسم والمسمّى! وكان من أصداء ذلك أن صدّرت الرابطة بيانًا أسمته بيان بغداد ١٩٩٦، ثم جُدد البيان في بيان القاهرة ٢٠٠٧.

إن مأزق القصيدة العربيّة الحديثة يستدعي مثل تلك الرؤى الناضجة، المستمدّة جذورها من الشخصية الثقافية العربيّة المستقلّة، غير مستلبة إلى خارجها ولا منغلقة على ذاتها.

* * *

نحو نقدٍ إلكترونيّ تفاعليّ ! [1]

---

(١) - بحث محكّم منشور في (مجلّة آداب المستنصرية، كليّة الآداب، الجامعة المستنصريّة، العراق، العدد السابع والأربعون، ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م، ص ٢٤١-٢٥٠).



-١-

تكمن الصعوبة في التعاطي نقديًا مع القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة في كيفيّة وصفها، وتحليلها، ومن ثم إيصال القراءة النقديّة إلى القارئ، بما أن هذه القصيدة معتمدة على التقنية. لأجل هذا فنحن بحاجة إلى (قراءة نقديّة إلكترونيّة تفاعليّة)، تضاهي طبيعة القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة، وإلاّ كانت القراءة تقليديّة لنصّ غير تقليديّ ولا مألوف، ولا مهيّأ لمعظم القرّاء، وسيتعذّر على القارئ متابعة ما تقدّم إليه، إلاّ في نطاق نخبويّ ضيّق.

ذلك ما شعرتُ به في مواجهة قصيدة الشاعر مشتاق عبّاس معن، بعنوان "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق"، على موقع "النخلة والجيران" الإلكتروني[1]، ٢٠٠٧. ولهذا لا مناص أن تبقى المحاولة أقلّ من الطموح، وأن تدور في فلك التقييم العامّ للتجربة، دون تفاصيلها المتعدّدة.

ولعلّ ما يجابهه المطّلع- ولا أقول القارئ: لأن العمليّة في تلقّي القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة لم تَعُد قراءة نصٍّ فقط، بل هي تفاعل مع ضروب فنّيّة مختلفة، من: نصٍّ، وصورة، وموسيقى، فضلاً عن الإيقونات، والروابط التصفّحيّة، واللوحات الإلكترونيّة- هو ذلك الشتات بين: (متن)، و(حاشية)، و(هامش)، و(تفرّعات أخرى)، و(أشرطة تمرّ عجلى). إنها شجرة نصوصيّة إلكترونيّة، تذكّرنا- مع الفارق- بفنّ (التشجير الشّعري) الذي عُرف في التراث العربي خلال القرن الحادي عشر الهجري،

---

[1] - http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/١١١١١١-moshtak.htm.

السابع عشر الميلادي، أو بالشّعر الهندسي، المختلَف في تأريخ ظهوره[1].
ومع أن القارئ يفتقد في تفاعله مع القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة التجسّد الواحديّ للنصّ، فإن ما يعايشه من شتات في تفرعات النصّ له جماليّاته وجذبه، جمال شجرة غنّاء، ذات فروع، وأغصان، وزهور، وثمار، وأطيار.

ولطبيعة هذا النصّ، فإني سأستبدل كلمة "إلكترونيّة" بـ"رقميّة"، في تسمية هذه التجربة، لأسمّيها: "القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة"، بدل "القصيدة الرقمية التفاعليّة". ذلك لأن التعامل في هذا النصّ - إنشاء وتلقّيا - هو مع التقنية الإلكترونيّة. فكلمة "إلكترونيّة" ضروريّة لإشارتها إلى التقنية الوسيطة، التي من دونها لا قيام لهذا النصّ. ونحن نستعمل اليوم: "الصحيفة الإلكترونية"، و"الموقع الإلكتروني"، و"النشر الإلكتروني"،...، إلخ.، فأَولى أن يُسمّى هذا النصّ إذن: "القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة". ثم إن مصطلح "رقميّة" مصطلح ملْبس، ومشوّش على مفردة مستقرة قديمة مستعملة، تعلُّقها بالرّقم، بمعنى الكتابة من جهة، وبالأرقام، بمعنى الأعداد من جهة أخرى. وهناك ما يُسمّى حديثًا "العَروض الرقميّة"، مثلاً، وتتعلّق بوضع معادلات رقميّة لوزن الشّعر عوض الأسباب والأوتاد والتفعيلات. أمّا مفهوم (النص المترابط Hypertext)، الذي استعمله للمرة الأولى (تيد نيلسون)، ١٩٦٥، فقد تخطّاه الزمن، فضلاً عن أن "الترابط" شرط مشترك بالضرورة - بمعنى أو بآخر - مع مختلف أضرب الكتابات والنصوص، فلا قيمة نوعيّة تحملها دلالة الكلمة

---

(١) - انظر: أمين، بكري شيخ، (١٩٧٩)، مطالعات في الشّعر المملوكي والعثماني، (بيروت: دار الآفاق الجديدة)، ١٨١، ٢٠٩.

هنا عن "النصّ الإلكتروني التفاعلي". كما أن مفهوم (النصّ الإنترنتي Cyber text)، الذي كان أوّل من استعمله (آرسيت Espen J Aarseth)، لم يعد يدلّ على خصوصيّة "النصّ الإلكتروني التفاعلي": بما أن مختلف النصوص اليوم أضحت إنترنتيّة، بشكل أو بآخر. يضاف إلى هذا أن معظم ما نراه من تجارب- عربيّة على الأقلّ- هو في الأصل إنتاج ورقيّ، أو هو قابل بشكل أو بآخر لأن يكون إنتاجًا ورقيًا، وله سوابق كانت تُجرى، قبل وجود الإنترنت، بطرائق مختلفة للكتابة والتوزيع والدمج والإرفاق النصوصي أو التشكيلي، كما سنرى ذلك في فقرة لاحقة من هذه المقاربة، وليس العمل رقميًا إذن بوهميّة ما توحي به الكلمة. على أني لا أرى أن صفة "الإلكترونيّة" تغني بحال عن صفة "التفاعليّة Interactive"، إذا أريد لتسمية هذا الشكل الكتابي أن تدلّ على طبيعته. وتبدو كلمة "تفاعليّة" أنسب، وأشمل، وأعمق من غيرها في إشاريّتها إلى علاقات النصّ الداخلية وعلاقاته الخارجيّة: بنائيّة، وفي فضاء التلقّي. لهذا كله، أقترح: "النصّ الإلكترونيّ التفاعليّ" مصطلحًا عربيًا على هذا النوع من النصوص.

- ٢ -

وتبدأ قصيدة "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق" بلوحة، يمرّ من أعلاها شريط كتابيّ، يحمل عنوان النصّ، تحته صورة رأسٍ صارخ مفزع، يمثّل حالة النصّ في نداءاته، "ولكن لا حياة لمن ينادي"! وعلى ميمنة الشاشة إيقونتان رُقمت عليهما عبارة: "اضغط فوق ضلوع البوح". وعلى الميْسَرة عبارة: "أيقنت أن الحنظل موتٌ يتخمّر". إيقونتا "اضغط فوق

ضلوع البوح" تفضيان إلى باطن القصيدة وأجوائها الداخليّة، فيما تمثّل كلّ كلمة من عبارة "أيقنت أن الحنظل موتٌ يتخمّر" نافذة، لا تودي إلى شيء، غير أن ملامسة فأرة الحاسوب لأيّ كلمة منها تكشف عن مخبوء نصّيّ، مشتقّ من تلك الكلمة.

حتى إذا ولجنا من إيقونة "اضغط فوق ضلوع البوح" الأولى، أخذتنا إلى صفحةٍ صفراء، هي (الصفحة٢ من القصيدة)، وموسيقى عراقيّة حزينة تعبّر عن أجواء النصّ على تلك الصفحة، مع شريط عابرٍ من الأعلى، يقول: "**عاجل باتجاهٍ مخيف، تأخذني خطوتي، فهي تعرف أسرار كل المخاطر، لكنها تشتهي أن تُقامر في لوعتي دائمًا**". وعن يمين الصفحة لوحةُ (الساعات المائعة)، أو "إصرار الذاكرة"، لسلفادور دالي. أمّا نصّ المتن، فالنصّ التفعيليّ الخَبَبيّ الآتي:

في مدار عتيق ...

أجلّتْ[1] شمسَهُ

ضوءَ ذاك النهار

فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضَهَا

صوتُ خطوِ السنين

... أدلجتْ عتمةٌ حاشية

من غبار الليالي التي

لم تزل فوق رمش السماء ...

---

[1] واضح أن الشدّة هنا جاءت خطأ مطبعيًا فوق اللام، ومكانها فوق الجيم.

يقتفي ظلُّها :

هفهفاتِ المسير التي بذرتها خطاي

فوق ذاك الطريق العتيق

في مداري العتيق ...

... كلّما أبصرتني خطاي

أريكتها الدروبُ التي باركت كل خطو

سواي ... !

❖ ❖ ❖

... فتّشت خطوتي عن طريق جديد

في مدار جديد ...

يحتوي هفهفات المسير التي ضيعتها الدروبْ .

❖ ❖ ❖

... في مساء غريب

عانقت خطوتي خضرَ دربٍ جديد

... غير أن الطريق الذي باركته خطاي

لفّني من جديد

نحو ذاك الطريق العتيق ... ؟!

فإذا دخلنا إلى (حاشية) هذا النصّ- عبر إيقونة "حاشية"، (الصفحة ٣)- قرأنا نصًا بيتيًا من البحر الكامل:

ولقد مشيتُ وما علمتُ بأنّني	أمشي ودربي يقتفي آثاري
أمشي ولكنْ لا أرى لي خطوةً	أمشي يمينًا وهو محض يساري

قدماي لا أدري تسير أم التي	تخطو يداي وتهتدي بمساري
ضاع الطريق أم التي ضـــا	عتْ خطاي ولفّها مشواري؟[1]

ثم تتبع هذه الحاشية إيقونةٌ بعنوان "مكابرة"، على (الصفحة ٤)، عليها النصّ التفعيليّ الآتي، على "مفاعلتن"[2]:

تحاصرني المنايا والشظايا

والهتافات التي ختلت ببابي

تباغتني

لأفتح التاريخ

ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت أنامله

ولكني على ما بي

أُداس و ...

أظلُّ أدوس على كلّ

الشظايا الخرّقت بابي

ثم نلفي إيقونةً تحمل كلمة "هامش"، (الصفحة ٥)، تحمل مقطعًا نثريًا:

في قريتي

بعض من الثمر الضال

---

(١) - كذا ورد البيت، على خمس تفعيلات فقط، تنقصه التفعيلة السادسة، إذا أريد أن يكون كبقية أبيات القطعة من البحر الكامل.

(٢) - إلا أن تفعيلته تنكسر- ربما عن قصد أو لخطأ مطبعي- لدى: "لأفتح التاريخ"، و"أُداس و... أظلُّ أدوس".

والثمر الناضج

والثمر القابع في الأغصان

لكن الساكن أدرد!

ثم نعود القهقرى لاستقراء إيقونة "اضغط فوق ضلوع البوح" الثانية، لنجد متنًا تفعيليًا على (الصفحة ٦)، يمضي هكذا:

يعقوب

يا وطني المحاصر بالعمى!

من أين لي بقميصي الوتر الذي خاطته لي كف النخيل؟

وأنا الذي

تخضرّ في شفتيّ أهداب الرحيل.

لا ذئب يأكل غربتي!

لا جُبّ يغسل من جبيني

قحط آلامي

وأوجاع السنين!

* * *

يعقوب

يا أبتي المكبّل بالظلام

حتّامَ يغمرك الغمـام...

وأنت من رقصت على

أكتافه الشمس . . . . !

أأظلّ مقدوداً ...

وأعدّ متكأ لمن يهوى قميصي

كي يُقدّ... !

أأظلّ مقدوداً هناك ...

وصاحبي يغفو ولا يدري

بأن الطير يأكل رأسه ...

ويطير...؟!

❖ ❖ ❖

يعقوب

يا أبتي المعفّر بالنحيب !

أتظلّ مبيضّ العيون ...

وأظلّ آكل سنبلاً لا حَبٌّ فيه ! ؟

وأشرب[1]

من كؤوس لفّها الوحل العجاف !؟.

❖ ❖ ❖

حتّامَ ... أنشر ما حصدت ...

والامَ يا أبتي ... ؟!

---

[1] لعل هنا كلمة "وأظل" ساقطة قبل "أشرب"، لاستقامة النسق التفعيلي.

فهل يوماً ستسجد شمسنا ؟

أم سوف أبقى

في

العراء

وأنت

يأكلك

العمى ؟!

وتأتي "الحاشية" البيتيّة التالية ، من البحر الوافر- وذلك على (الصفحة ٧)- ذات لوحةٍ خلفيّة معبّرة عن الجفاف:

ليحضن ما تبقى من هدير

تشظّى ، فهو في غبش يلفُّ

تمهّل أيها البحر الأعفُّ

سيسرق ماءك الرقراق جرفُ

وتشربك السواقي أسنات

وتحفر في محاجرك الأكفُّ

ويخنق موجك المجداف سراً

وفي مرساك كل الغدر يغفو

يكوّر في حناياك المنايا

ليُغرِقك الخريرُ المستخفُّ

ترجّل فالصحارى فاغرات

وحضن الرمل أودية يُزفُّ

ويتبع "الحاشية" هاهنا شيء جديد، وهو إيقونة بعنوان "نصيحة"، (الصفحة ٨). وإيقاع نصّ "النصيحة" هذه يمكن أن يُعدّ ممّا أسمّيه بـ"شعر التفعيلات"[1]، وهو نسقٌ تفعيليّ لا يتقيّد الشاعر فيه بتفعيلةٍ واحدة، لكنه يتداح في موسيقى الشِّعْر العربيّ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربة:

قريتي

جففي نهرك

فنهرك صاف

(والنهر الصافي

يفضح أسماكه)...

وهناك خيارٌ لمن يرغب في "نصيحة أخرى"، على (الصفحة ١٠)- وتأتي من "شِعْر التفعيلات" كذلك، مزاوجةً بين نغمتي (فعولن) و(فاعلن)[2]- هكذا:

لرذاذ من النور

يزحف في هامة الليل

يمدّ هشيم انكسار الصباحات

---

١ انظر: الفَيفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثة النصّ الشِّعري في المملكة العربيّة السعوديّة، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٥١.

٢ ما حصرناه من النصّ بين قوسين مربعين [...] في بدايته ونهايته، جاء على الوحدة النغمية (فعولن)، وسائره على (فاعلن).

فهي؛ منذ فجر الولادة

ما انفكَّ يأكلها الغيم

قضمةً

قضمةً

وهي باذخة في السكون

لا تحرّك أنملة من ضياء

...

... هكذا

كنتُ أرقبها في الليالي الكبيسة

جدّتي :

اقنعتني بأنّ الغيوم ستحنو

(فالغيوم تشيخ)

عندها أستمطر أضراسها

ويصحو الصباح!

لكن المُطالع يصادف هنا نصيحة بـ"أن لا يُدمن تعاطي النصائح!" : فالحُرّ بالإشارة يفهمُ!، وعليه أن يزوب من حيث أتى- عَبْر إيقونةٍ كُتب عليها : "أوبة نصوح!"- ليعود إلى "الحاشية" السابقة. فإذا عاد إلى تلك الحاشية يكون قد تبقّى له الاطلاع على إيقونة "هامش". فيفتحها صفحةً صفراء، هي (الصفحة ٩)، ذات هشيمٍ كهشيم المحتضر، وهو هشيمٌ آدميّ بدليل عينين شاخصتين من خلله، وقد كُتب عليها :

أشجار الزيتون قطعت أوراقها

لأن

الربيع رحل

وعلى يمينها عبارة: "إيّاك أن تقترف الأملَ"، في أربع نوافذ، تحمل كلّ واحدةٍ منها كلمةً، كتلك التي رأيناها على (الصفحة ١)، والتي لا تؤدّي إلى شيء، غير أن ملامسة فأرة الحاسوب لأيّ كلمة منها تكشف عن مخبوءٍ نصّي، مشتقّ من الكلمة:

[إياك]: "**إياك أن تبتكر سنبلة... فالأرض صلعاء... وفحيح القحط يغنّي: الخلود لي!!!!**".

[أن]: "**أن تحيا!!... أملٌ موصد...**".

[تقترف]: "**تقترف البوح!!!... والكلام مرتجف على شفتيك؟؟؟... إذن سينمو عليك الصخر في وَضَح الانتظار**".

[الأمل]: "**الأمل مثل ظلّ كسيح،، لا يجيد سوى النوم وقت الغروب**".

وهذه هي آخر الصفحات من القصيدة، بحسب منطق العلاقات والتراتب فيما بينها، لا بحسب ترقيم الصفحات.

وها أنا ذا قد وصفتُ تركيبة هذه القصيدة المتفرّعة[١]، دون الخوض في بعض التفصيلات الأخرى، كالأشرطة المتحرّكة، واللوحات الفنيّة، والموسيقى المصاحبة. لا إهمالاً لأهميّتها، بوصفها مكمّلات تعبيريّة وتأثيريّة، ولكن لأن هدف هذه القراءة ينحصر في استقراء مجمل التجربة وتقييمها، دون التحليل الشامل لتفريعاتها وتفاصيلها.

ومن هذه التجربة البِكْر في الشِّعر يتضح ما يأتي:

١) أننا بإزاء شعرٍ حقيقيّ، لا عبثٍ لفظيّ، كما في تجارب أخرى، حداثيّة (تقليديّة).

٢) هناك تكاملٌ وترابط عضويّ بين صفحات النصّ ومكوّناته المختلفة، من حيث هي معبّرة عن مضمون العنوان: "تباريح رقميّة لسيرةٍ بعضها أزرق". وكأن "البعض الأزرق" من تباريح تلك السيرة هو بوارق أملٍ تلوح في الأفق. وهو ما يلوح في تلك الصفحات الزرقاء، بما حملته من دوالّ لغويّة، وإشارات لونيّة، ولوحات تشكيليّة، تقابل صفحات أخرى صفراء، قاحلة. وإنْ كان الشاعر قد ختم القصيدة بما هو أقرب إلى التشاؤم لا التفاؤل، والاصفرار لا الزُّرقة، وذلك من خلال الصفحة التاسعة بلونها الأصفر، وهشيم أشجار الزيتون فيها، وموسيقاها الجنائزيّة.

---

١ وأنا أسميها قصيدة- لا مجموعة قصائد، مع تعدّد نصوصها ولوحاتها- لأن الشاعر نفسه أطلق عليها قصيدة.

٣) تجمع هذه القصيدةُ أشكالاً إيقاعيّة مختلفة، من الشّعر الموزون المقفّى، وشعر التفعيلة، وشعر التفعيلات، إضافة إلى قصيدة النثر.

وهنا يتبادر السؤال: تُرى ماذا يمكن أن تضيف القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة إلى المشهد الشّعري العربي؟

إنها كما رأينا لا تشتغل على البنية الداخليّة للنصوص، بمقدار اشتغالها على طريقة عرض النصوص. ويمكن القول إذن: إنها وريثة محاولات تفاعليّة شعريّة سابقة، لن أعرّج عليها في السياق الغربي، بل في تجارب بعض الشعراء العرب المحدثين، وذلك محاولة منهم لإحداث ضروب من الحواريّات النصوصيّة. وهناك غير اسمٍ شعري خاض مثل هذه التجربة عبر مجموعات شعريّة كاملة، يمكن أن يشار منها مثلا إلى: الشاعر علي الدميني- من السعوديّة- في مجموعته الشّعريّة بعنوان "رياح المواقع"، (١٩٨٧)، التي أبدى فيها جرأة لافتة في التجريب، والإفادة من الأجناس الأدبيّة والفنيّة الأخرى، منتقلاً من (الاستعارة- القصيدة) إلى ما أسميته في مقاربة سابقة بـ(الاستعارة- الديوان)[1]. وكذا فعل الشاعر علاء عبدالهادي، من مصر، في مجموعته الشعريّة "مهمل. تستدلُّونَ عليْهِ بظلّ"، (٢٠٠٧)، وقبل ذلك في مجموعتيه: "الرغام: أوراد عاهرةٍ تصطفيني"، (٢٠٠٠)، و"شَجن"، (٢٠٠٤). وقد تطرّقتُ إلى تجربته تلك في دراسة لي بعنوان "النصّ الغابة". إلاّ أن تلك التجارب إنّما كانت تحاول ما تحاول على

---

١ انظر: الفَيفي، عبدالله، ٩٧.

الوَرَق، في حين تخطو مثل تجربة مشتاق عبّاس معن هذه إلى نوعٍ جديد، يتخاطب مع العين والأذن مباشرة، وعبر تقنية العصر الإلكترونيّة.

إنها محاولة تستهدف تقديم النصّ الشِّعريّ إلى جيلٍ ما عاد يتعامل مع الوَرَق، ناهيك عن أن يَفْرُغ لقراءة ديوانٍ شعريّ. وفي هذا مسعًى لنقل الشِّعر بطريقة مدهشة، وطريفة، تتواصل مع حساسيّة إنسانيّة راهنة في التعبير والتلقّي، تمثّلتْ منذ قرابة عقدٍ من الزمن انقلابًا تاريخيًّا في التراسل المعلوماتيّ، صاحبَ الثورة الكُبرى في الاتصالات وتقنية المعلومات، ولاسيما بعد بروز الشبكة العنكبوتيّة "الإنترنت"، وسيلةً كونيّة أُولى في بثّ المعلومة، ضمن منظومة تؤذن بنهايات عصر المدوّنات الورقيّة. أو على الأقل بوضعها على الرفّ، مفسحةً الميدان واسعًا لنوافذ إبستمولوجيّة لا نهائيّة، بفضاء العالم أجمع.

وبذا فإن القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة تتكئ بالضرورة على شعريّات معاصرة شتّى إلى جانب شعريّة الكلمة- وهي شعريّات ما تزال غُفلاً من التناول النقديّ- وتطوّعها للتعامل مع قارئٍ مختلفٍ تمامًا، من جيل متصفّحات الإنترنت، لا جيل الصحائف والدواوين.

وعليه، فإن هذه التجربة تمثّل رافدًا للحركة الشِّعريّة، الآنيّة والمستقبلة، في عصرنا الإلكتروني هذا، الذي يُشاع أنه لم يَعُد عصر شعر؛ لتأتي القصيدة فتنغرس في نسيجه العالمي، أكثر من أيّ جنسٍ أدبيّ آخر؛ كي تثبت أنها- وقد صحبتْ رحلة الإنسانيّة منذ الأزل- هي أكثر الأجناس الإبداعيّة قدرة على مسايرة العصور، وصولاً إلى روح الإنسان أنّى كان.

الملاحق



ملحق ١

مكابدات " أنا "[١]

شرفتي طاعنة بالغبار

العصافير مبحوحة

الغيوم تنثّ دخاناً يلطّخ أضرحة الكون

المنائر شاخت ،

وشاخت تراتيل المؤذن في مهمه الريح

... وأنا ما زلتُ في الجبِّ

أراود ذئبي ليأكلني

كي تبيض عيون أبي ...

فهي - منذ ارتعاشة أمي

لتزفرني كتلةً من صراخ - ...

عاقر...

لم تمارس لعبة الدمع ...

...

... الكواكب ، سجدتُ لها ،

والمضيئان

نامت

---

١ مجموعة (تجاعيد) ، الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة : مشتاق عباس معن : ١٤٧- ١٥٤ ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، بغداد ، ٢٠١٠م

عيونهما

في

عتمة

من

وجوم

...

... كنتُ أخلعُ جلدي

لئلا يراني أبي

فيزرع أنيابه في متوني

هو اعتادها

مثل ظلّ الجفاف الذي ناخ فينا

...

... كان يقسو عليّ

يأكل صحبي

وينقر فوق رؤوس الأحبة

...

أتبقى عجافاً زهوري ؟!

وتيبس أشذاؤها كلّ حين ؟!

.. فأبي يشرب العطر منها

ويرقص

دوماً

على

الياسمين ...!!

أبي ...

- إن غاب أبي -

سأغدو غريباً

أرى ما لم أكن لأراه :

يمطر نخلي

يهتزّ تمري

ويساقط الغيث ...

...

...

... فأبدو أنا

ملحق ٢

الجنس الرابع

⋄ ديباجة:

- إن كلمة " قصيدة نثر " ليست سوى اصطلاح أريد التعبير به عن نوع من الأدب ليس هو من النثر العادي كما أنه ليس بالشعر بل هو في قالب نثري وروح شعرية ، فكانت من هنا تسميته " قصيدة نثرية " ولكن هذا لا يمكن أن يعني أن القصيدة النثرية هي شعر ، وإنها حلت بالتالي محل القصيدة ، فالشعر شعر ، والنثر نثر .

أدونيس / حوار : إلياس سحاب / مجلة حوادث لبنان – ١٩٦٠م .

- قصيدة النثر حالة مروق لا تشاكل الشعر ولا تشاكل النثر ، هي تأسيس يمثل جلداً متلفعاً لجسم الشعرية الحي ، فقصيدة النثر نص مخنث منفعل بنفسه مثل زهرة الجوري فيها صفات الذكر والأنثى معاً ، وقصيدة النثر فيها صفات الشعر وصفات النثر معاً .

ينظر : القصيدة والنص المضاد : د عبد الله الغذامي : ١٤٦ .

- بين الشعر وقصيدة النثر وشيجة حلمية ... حيث لا ندري هل أصبح الشعر نثراً أم النثر هو الذي حلم أنه صار في القصيدة شعراً .

حلم الفراشة : د حاتم الصكر : ٥ .

- أن قصيدة النثر تستفيد من نصيّتها وإفلاتها من التجنيس في الإفادة من الخصائص السردية .

حلم الفراشة : ٤٨- ٤٩.

لم نفارق أتون القدامة حتى ونحن ندخن سيجارة الحداثة ، فنحن ما زلنا نمارس لعبة المدنّس والمقدّس ، ونحارب المفهوم الطبقي ونحن منغمسون فيه حدّ اللذة ، ما زلنا نحلم بسحرية فوقية للشعر على كل ما نتتجه من إبداعات ، بحيث استحال روحاً لكل بديع ...

الحيرة ملاذ أنساقنا الثقافية التي عادت لعرجونها القديم ، لا تنفكّ تغني لعشبة كلكامش ألحاناً طيفيةً ، لكنها لا تنتشي بغير شنشنة الشعر ، فهل آن لمن حار أن يبحث عن ملاذ جديد يعرفه في سرّه ؟!... لكنها الرهبة من ثورة الآذان على الألسن .

●● المتن :

الحفر في البرزخ لا يؤدي إلى الحياة دوماً لكنه قد يعبر بنا إلى فضاء الموت الرحب ... نسبح بالحلم أو الكابوس ، نلبس أكفان بعضنا لنقتنع بولادة من نوع خاص ... هكذا هو جدل الولادة والولادة الجديدة .

حين انسلخت الكلمة عن إهابها في صناديق المعجم ورسمت لوحات إبداعية ، اقتنع بولاداتها الجديدة ، وأطّر حاميته بأطر الاسم الجديد الذي تبادل معه الحميمية ... ولم يكن ضجراً من تناسل الولادات ما دامت تخلق له أفقاً لا يختلف في رحابه وإن ضاق ... فهو يلتذّ بـ " لذة الولادة الجديدة " ، " بالدهشة الولودة الآن " ، فكانت الرواية أدباً جديداً

نسل وجوده من موت الملحمة على الرغم من أن الملحمة تحتضن الشعر بحميمية عالية ، لم تعدّ الرواية ضرباً عاقاً ، بل كانت بارّة ، وإن لم تحتضن الشعر .

الرهبة من انفلات القيمومة عن الجديد هاجس أجلسنا في ظلال غير وارفة ، فتغيّرت سحنتنا ولمّا نغادر ، أما آن أن نترك لباس الرهبة ذاك ؟!... فالنثر لم يعد نثراً كما لم يصر شعراً فهو انسلخ كبذرته " الكلمة " عن أطره العتيقة لينفتح على أطر باصرة بما تريد ، لكننا رجمناها بخفافيش قيمومة قديمة هي قيمومة الشعر .

قصيدة النثر ... هي جنس رابع يجاور أجناس حاضنة الأدب " الثلاثة " لتغادر حاضنة الشعر التي لم ترحّب بها يوماً إلاّ على مضض .

ما الضير في أن يكون (شاعر / كاتب) قصيدة النثر " ناصاً " ليركز في قيعة طاعنة بالجديد والمغايرة .

الحدود المفتوحة تخون أحياناً رؤانا ، والضفيرة تمسك أحياناً أيضاً خيوط الدخان ... فحضن " قصيدة النثر " أقعد بظلّه نتوءات لم تتفرّع عن غصن " الناصّ " .

انقطاع الغصون قد يشي بالموت المبكر ... كما يشي التفرّع الشاسع بذلك أيضاً .

الجنس الرابع ... يحاول أن يحفر لجذوره الطافية على حدود الشعر قيامةً تليق بصرخته البكر التي خنقتها تلك الحدود المفتوحة .

◆◆◆ **الموقعون :**

د مشتاق عباس معن ، د فائز الشرع ، د أحمد ناهم ، د علاء جبر الموسوي الناجي ، حسن عبد راضي ، حسن قاسم ، إحسان التميمي ، مهند طارق ، أمجد حميد التميمي ، قاسم السنجري ، علاوي كاظم كشيش ، سلام محمد البناي ، صلاح السيلاوي ، أحمد حسون ، محسن تركي ، علي محمد سعيد ، عقيل أبو غريب ، حسين رضا ، حسن الكعبي ، علي أبو بكر

ملحق ٣

ما يشبه البيان
العمود الومضة

مشتاق عباس معن- بغداد

الثابت والمتحوّل ثنائية سرمدية تعمل على تنشيط حركة الحياة ، فلولاها لكان التاريخ واقفاً على ساق واحدة يجترّ حوادث بعينها ، وكذا الحال بجسد الإبداع الذي تلوّنت أثوابه بمسوح التحوّل على أنامل الثابت في جذوره.

العمود سراط استقام عوده على قوانين يعرفها التراث ، لكن الإحيائيين في ساحته لم يتركوه على ثابته بل استبدلوا به قوانين مولّدة على مسيرة دورة حياته ما بعد التقليدية فكان أن تفرّع شكله ، وتنوّع مضمونه ، واختلط ماؤه بماء الأجناس الأدبية المجاورة وأنواعها.

الكمّ معيار معتمد في سلالة القصيدة العمودية فما قلّ عن سبعة أبيات كان مقطوعة – على أوسط الأقوال - وما فاقها عدداً كان قصيدة ، هذا الثابت الذي لم يُخترق بوعي ، فهل لنا أن نمدّ أذرعنا لنحوّله شطر مسافة جديدة من حراكه؟.

لعلّنا نستعير الومضة من خانات إبداعية مجاورة ، لكنها ليست ببعيدة عن مناخ عموديتنا ، نستعيرها لنلبس مقطوعتنا تلك القصيدة غير المكتملة ، القصيدة الأرملة قبل أن تُتمّ تشكلها في أسرة بهية ، لتكون

قصيدة تستبطن كمّها بكثافة أدبية عالية ، فرُبَّ قصيدة بدينة تتخمّر أبياتها على القلب ، ورُبَّ أبيات ضئيلة تشرحه!!!.

العمود الومضة ... قصيدة مكثّفة تقلّ أبياتها عن السبعة ، قيمتها الإبداعية قيمة القصيدة المكتملة .

يعمل هذا التحوّل على إعادة هيكلة نظرية الأدب والنظرية النقدية العربية ، إذ سيتحوّل الكمّ من معايير الميز بين القصيدة والمقطوعة ، إلاّ في حدود مجريات التراث فمن سار على هديها جرت عليه موازين الميز ولاسيما اكتمال المعنى وتمام الدلالة ؛ ليكون العمود الومضة نوعاً جديداً يضاف على أنواع الجنس الشعري ، أما النظرية النقدية فسيكون تحليلها للعمود الومضة قائماً على معايير :

- **اكتمال المعنى وتمام الدلالة .**
- **الكثافة .**
- **الكمّ .**

ملحق ٤

مختارات من شعره
(العمود الومضة)

((وطن بطعم الجرح))

لملم خريفـــك ما أمرّك

وانزع عن الأضداد نحـــرك

أزرى بك الصفصاف لمّا غصنُه للشُح جـــرّك

ومشيت تتبعه فكان الغصن في الطوفان ظفرَك

ونسيت أنّك تورد الخطوات حين الفقد غيرَك

وتصبّ فوق جبينك المتكدّر الموءود جـــورَك

((محاولة))

اسرَ الموت في وجع الرفاتِ

أنيناً مورقاً من كلّ آتِ

يناغي ظلّه دمعاً بليغاً

تبوح بجرحه كلُّ اللغاتِ

ليستسقي شتات الصبر منها

ويُنطق دربُه صمتَ الجهاتِ

((دورة حياة))

ترقديني الجرار خــجلى وظمأى

والسحاب الثقال بالوصل ينأى

فيظلّ الجفاف يسقي جـــذوري

وثماري العجاف بالمــوت ملأى

يستحثّ الأفول افقي ســـــريعاً

وربيعي الكســول يزداد بطئا

يشتهيني الخريف صبحاً شحوباً

يحتسيني الصبّار شــيئاً فشيئا

((حالة))

أنا أنت ، لا تشطط فتردى

وتديف فوق الجرح سهدا

فإذا عدوتَ ، فما سواي

عـدا ، فأيـــــهما سيبدا

لـي جاحدانِ أنا ونفسي ، أجَلاني فاستبـدا !!!

((شحوب))

القمح متهمٌ، خـؤون

والخبز أعـــدى ما يكون

ولكلّ سنبلةٍ نزت في حقله شرّ المـنـــون

تنسلّ من أعطاف بُرْقعه إلى الوجع الســـنون

القحط يسترخي نزيزاً يرتديه الميـــتون

من أي شحٍّ أنت يا وطن اليباس على الغصون

المحتويات

الملاحق


تم بحمد الله





نبذة من المؤلف:

- أ.د.عبد الله بن أحمد الفيفي.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث بكلية الآداب / جامعة الملك سعود بالرياض.
- رئيس لجنة الشؤون الثقافية والإعلامية في مجلس الشورى السعودي.
- لديه أكثر من 30 كتابا وبحثاً منشوراً ،منها:
  - فيفاء ، مجموعة شعرية ، دمشق 2005.
  - الصورة البصرية في شعر العميان ، الرياض ، 1996.
  - مفاتيح القصيدة الجاهلية ، جدة 2001.
  - نقد القيم :مقاربات تخطيطية لمنهاج علمي جديد بيروت 2006.
- شارك في لجان تحكيمية إبداعية.
- شارك في مؤتمرات كثيرة داخل الوطن العربي وخارجه.
- حاصل على أربع جوائز عربية في النقد الأدبي والشعر.

لوحة الغلاف للفنان - سمير الموزاني

تصميم الغلاف - احمد محسن

